

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

12. Jahrgang

Juli 1959

Heft 7

DIE MALEREI DER „BRÜCKE“

Zu den Ausstellungen in Essen, Raleigh, Berlin u. a.

(Mit 3 Abbildungen)

Die Ausstellung „Brücke 1905 – 1913, eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus“ im Museum Folkwang zu Essen (12. 10. – 14. 12. 1958) zeigte nicht nur großartige Beispiele deutscher Malerei aus dem Anfang unseres Jahrhunderts, sondern war auch ein besonderes Ereignis wegen ihrer *kunsthistorischen* Bedeutung. Es gehörte nämlich diese Schau von Werken aus nur 8 Jahren nicht mehr wie seit 1945 viele der großen Ausstellungen in Deutschland zum eigentlichen „Nachholbedarf“; denn unter dem Gesichtspunkt der Informierung oder der denkmalartigen Ehrung waren alle Künstler dieser „Brücke“-Gruppe nach dem Krieg schon vielfach sowohl einzeln als auch gemeinsam und daneben in größerem Kreise des deutschen oder europäischen Expressionismus bzw. im Rahmen der Malerei unseres Jahrhunderts auf Ausstellungen zu sehen gewesen. Schon gar nicht – und das belegen nachdrücklich Anordnung und Text des Kataloges – ging es in Essen um Propaganda, d. h. um Werbung für die Künstler bzw. um eine kunstpädagogische Bemühung zum Verständnis der Bilder beim Publikum. Und dieser Verzicht auf das „Werben“ um den Betrachter ist doch bemerkenswert; denn nur ein halbes Jahr früher (10. 1. bis 9. 2. 58) veranstaltete W. R. Valentiner in Raleigh/North Carolina eine „loan exhibition E. L. Kirchner, German Expressionist“, und im Vorwort seines Kataloges richtet er einen eindringlichen Appell an die Ausstellungsbesucher – vor allem durch das von ihm entworfene, erschütternde Bild von Arbeit und Existenzsorgen, Arbeit und entbehrungsreicher Armut Kirchners. Zur Charakterisierung der Essener Ausstellung bietet sich im Vergleich nur *ein* kunsthistorisches Ereignis an: die Caravaggio-Ausstellung in Mailand 1951.

Wenn man nämlich dort verschiedene Ziele erreichen wollte und z. T. auch mit durchschlagendem Erfolg erreichte: das „Caravaggese“ als Gesamtstilphänomen klärend zu umreißen, die Bedeutung des Stil-Schöpfers Caravaggio für seine Schüler und Nachfolger und in seiner Ausstrahlungskraft aufzuzeigen, vor

allem seine Werke im Persönlich-Originalen durch die Konfrontierung mit ihnen ähnlichen genau zu bestimmen, aus diesem Nebeneinander aber auch im Kreis der Anderen die tatsächliche oder mangelnde Begabung aufzuzeigen – so galt das alles und in allen Punkten auch für die Essener Ausstellung und ihre Resultate! Herrschten doch bislang – das erläutert ein sogar nur flüchtiger Blick in die Bücher über deutsche Malerei des 20. Jh. – arg verschwommene Vorstellungen von der „Brücke“, nicht nur hinsichtlich der Akzentverteilung, sondern auch der Daten. Hier in Essen – und hier zum ersten Mal! – war ausreichendes und ausreichend verschiedenartiges Anschauungsmaterial vorhanden, damit man gut informiert die „Brücke-Kunst“ als solche erkennen und sie gegenüber anderen Phasen des deutschen Expressionismus absetzen, die schöpferischen Impulse und deren „Erfinder“ feststellen, die Leistung des Einzelnen gegen die des Anderen abgrenzen bzw. die häufig über Kreuz gehenden Abhängigkeiten definieren konnte. So hatte etwa die Ausstellungsleitung nicht nach Künstlern, sondern „nach Jahren“ gehängt, soweit sich das mit einer nun einmal notwendigen geschmackvollen Anordnung vereinen ließ.

„Brücke“ ist im Beginn „Malerei von Architekturstudenten“, d. h. Autodidakten-Kunst (Kirchner war Dipl.-Ing., Heckel und Schmidt-Rottluff haben ernsthaft Architektur studiert, waren in Architekturbüros tätig usw.). Eine solche Kunst zur linken Hand, als Beschäftigung *neben* dem Hauptberuf, wird notgedrungen etwas Dilettantisches besitzen, allerdings nicht im Sinne des Primitiv-Naiven von Rousseau, Vivin usw., denn es handelt sich schließlich um Studenten, die sehr wohl über die Tradition und auch über das zeitgenössische Kunstgeschehen informiert waren. In der Natur des begabten Architekturstudenten unseres Jahrhunderts liegt aber auch von vorneherein die Protest-Stellung – sowohl gegen das Überkommene, als auch gegenüber dem Modisch-Üblichen. Das trägt in die Malerei der „Brücke“ das Aufrührerische im Sinne eines „gegen“, sei es nun gegen den Naturalismus und gegen die Photographie-Malerei oder sei es gegen den ortsüblichen Jugendstil; Sympathie konnte nur das erwecken, was von der Umwelt verkannt oder abgelehnt wurde: z. B. einerseits Munch oder andererseits Van Gogh. Parallel zu einer solchen Einstellung geht die Begabung zum temperamentvoll Improvisierten (vgl. die an Rosa Schapire gerichteten, aquarellierten Postkarten; ediert in Auswahl von Gert Wietek, Wiesbaden 1958) mit allem Reiz des Spontanen und auch Unfertigen: parallel läuft aber auch die Gefahr des schnellen Verbranntseins der jugendlichen, kraftvollen Gestaltungsgabe, falls nicht eine ungewöhnliche Naturbegabung über diese Untiefen hinweghilft oder falls nicht Richtungs- und Haltepunkte von außen oder durch intensive Arbeit gewonnen werden. – Alles dieses wurde in Essen im ersten Ausstellungsraum deutlich: das Unkonventionelle, der stürmisch-ungestüme Elan, das Ganz-auf-sich-gestellt-sein-Wollen – aber auch der sogar noch heute erschreckende Mut, ungeschult eine künstlerische Niederschrift und Gestaltung zu wagen. Allerdings ist nur wenig aus der Frühzeit erhalten.

In Essen begann die Reihe der Malereien mit 1906 (1 Bild von Heckel von 1904, 1 von Kirchner 1905; von Pechstein erst ab 1908). Mehr Gemälde aus älteren Jahren wer-

den auch früher kaum existiert haben, denn Kirchner wird bis zu seinem Diplom 1905, und Heckel und Schmidt-Rottluff werden während ihrer ersten Semester bei dem damals sehr festen Stundenplan der Technischen Hochschulen nur wenig Zeit zum Malen gehabt haben (zum Problem der Graphik s. unten). Diese ältesten Bilder sind „früh-expressionistisch“, durchaus vordergründig, Abbild, in der inhaltlichen Bedeutung eher harmlos, ausgezeichnet durch jugendlichen Furor und die Unbekümmertheit, mit der die Leinwand geradezu attackiert wird. Ist es überhaupt sicher, daß wir uns heute ernstlich für Bilder wie Kat. Nr. 53 oder 56 interessieren würden, wenn nicht „Kirchner“, oder für Nr. 7 oder 8, wenn nicht „Heckel“ als der Urheber bekannt wäre? Mit dem Dilettantischen versöhnt aber nicht nur das jugendliche Ungestüm, sondern auch das unzweifelhaft Genialische (= sicherer Instinkt für Farbe und Fläche, jedoch nicht für Komposition). Das alles ist zunächst überaus explosiv, auch richtungslos. Gewiß ist der Pointillismus bekannt gewesen (1906: 132), aber zunächst ist die Malweise durchaus „form-los“ – vielleicht sogar betont und gewollt so. Die Pinselführung erfolgt in breiten Strichen, Flecken oder (wie sie es 1906 nannten) Patzen (53, 54), woraus sich sowohl Gebilde wie Strudel aus bunten Wollfäden entwickeln können wie aber auch dichte und dicke Konzentrationen von einer bis dahin unbekannten Glut und Leuchtkraft der Farbe (11, 12) und ebenso gut lockere Farbskizzen, bei denen die frei gelassenen Leinwand-Partien mitsprechen. – Als Verfestigungs-Hilfe bei der Ausbildung der eigenen Sprache scheinen zwei Kraftfelder gewirkt zu haben: die persönliche Begegnung mit Nolde 1906 (106 – 108, 110/11) und das Erlebnis der Van-Gogh-Ausstellung im gleichen Jahr. Die Nachwirkung der Pinselführung und des Farbauftrags, ja geradezu des Farbrelicfs Van Goghs ist bei allen dreien spürbar, bei Kirchner hält sie besonders lange an (64/65:1908!); bei Schmidt-Rottluff wird die Auseinandersetzung mit Nolde am deutlichsten (sehr instruktiv der Vergleich 134 – 106!), ist aber in dem breiten, dicken, wie schmierenden, verschleifenden Farbauftrag auch bei den anderen sichtbar (vgl. für diese Probleme die Ausstellung „Maler der Brücke in Dangast 1907 – 1917“, Oldenburg 2. – 30. 6. 1957 und deren vorzüglichen Katalog von G. Wietek). Das neue „Vokabular“ seit diesen wohl durch Van Gogh (und Nolde?) geprägten flammenden Strichen (133) hat den „Brücke“-Stil begründet. Dieser gilt fast verbindlich als dem Individuellen übergeordnete Formerscheinung für alle Brücke-Mitglieder bis spätestens 1909; er dominiert wegen des gemeinsamen Farbenkanons, wegen des Experimentier-Charakters, wegen des zwischen den Einzelnen Hin- und Hergehens von freien Variationen über die Gestaltungs-Idee und -Erfindungen der anderen – und vor allem durch die gemeinsame „Ikonographie“, angefangen von den Landschafts- und Stadtansichten und -ausschnitten bis zu den Porträts voneinander und den Freundinnen, den Innenraumbildern, wieder mit den gleichen Akteuren. Trotz dieser „Verwechslungsmöglichkeiten“ im Stil-Bild als Gesamtem hat gerade die Essener Ausstellung das bei allem Gemeinsamen trotzdem erkennbare Individuelle aufgezeigt (in kleinerem Rahmen galt das auch für die „Brücke“-Ausstellung der Stuttgarter Staatsgalerie 24. 5. – 28. 6. 1959).

Die eigene Handschrift bzw. selbständige Formensprache scheint am schnellsten bei Schmidt-Rottluff entwickelt und am konsequentesten verlaufen zu sein: in den ersten 10 Jahren häufig von einer nahezu unübertreffbaren, ja fast urtümlichen Wildheit, immer aber sehr einzelgängerisch, wenig ansprechbar (es sei denn 1906/7 durch Nolde – 135 bis 137, dagegen 133 – dem er jedoch so viel zurückgegeben haben könnte, als er von ihm empfangen hatte). 1908/9 treten neben erste Ansätze zu einer Blockbildung der Farbflächen (138) Farbexplosionen von größter Intensität (140, 143, dagegen Konturierungen 139 und 144) und die ersten Belege für den kommenden großen Aquarellisten (204, 209), 1910 (142 und 145) und dann entschieden 1911 die Schaffung von Kontrasten Rot-Schwarzblau-Grün in großen, ja monumentalen Flächen (im Aquarell 211); 1912 Vertiefung und Verhärtung der Formen in einer sehr persönlichen Verwertung des französischen Kubismus der Jahre 1907 – 9 (156f, 152 – 54); 1913 Isolierung der Bildgruppen zu zeichenartigen Gebilden (158 – 160, 162); deren „Schrift“-Charakter wird durch die Räumlichkeit einer neuen Bewältigung der sichtbaren Welt (164 – 66) im Gleichgewicht gehalten. Ausgestrahlt hat er gewiß auf Pechstein (s. unten) und Heckel (19, 1909; 168, 1910: rotglühend zu einer Zeit, in der Heckel schon schwärzliche Töne bevorzugt; außerordentlich ähnlich manchmal bei beiden die „Chiffren“ für Boote, Segel, Bäume usw.) – Kapriziöser, d. h. auch weniger eindeutig, verlief die Entwicklung von E. L. Kirchner: vielschichtig, ekzentrisch und explosiv, aber auch „neugierig“ zum riskanten Experiment aufgelegt, über Schwierigkeiten und Unebenheiten geradezu hochmütig hinweggehend (vgl. die Figurenkonstruktion noch von Nr. 78!); endgültig sich *nie* (vgl. Katalog Raleigh Nr. 43, 1938) festlegend, rastlos, das jeweils Gegebene (einerseits etwa Fehmarn, andererseits Metropolis Berlin) restlos ausschöpfend, aufnehmend und ausstrahlend, zweifellos in der Freundesgruppe der Katalysator. Bis 1910 breitet er einen Reichtum von Möglichkeiten aus, alles erfüllt von prallem Leben: das Unbedeutendste, ja das Belanglos-Alltägliche des Motivs, wird ins erregend Bedeutungsvolle, ja Monumentale gehoben – das letzte Mal in unserem Jahrhundert, bevor Kubismus und gegenstandslose Kunst das Ding als solches abwerteten. Damals stehen nebeneinander im Sinne Munchs expressive Farbverschiebungen (60, 54), lockere Skizzen (62) gegen leeren Grund (67, datiert 1909) und konturierte Blöcke (59). 1910 (aus diesem Jahr nur ein einziges datiertes Gemälde ausgestellt) und 1911 ist die Zeit der ersten Hieroglyphen (wie er es nannte), einer Art Strichschrift-Malerei von weiten Kurven, deren Rundungen als Krause oder Rüsche ausgezogen sein können (70 – 73, am frühesten 63:1908?); noch 1911 – als beim „Blauen Reiter“ das Erscheinungsbild der Malerei schon längst durch das Erlebnis der Picasso-Braque-Delaunay-Ausstellung in München 1909 verändert worden war – ist bei Kirchner keinerlei Auseinandersetzung mit dem Kubismus zu spüren, sie erfolgt erst 1912 in Berlin, und zwar viel zurückhaltender als bei Schmidt-Rottluff: zunächst mehr in der Abkühlung des Farbigen, dann in der Überführung der Rüschen-Konturen (82, 87, 89) zögernd in spitze, kantige, schärfere Linien (84, 77, 83); die vorher weich und voll gerundeten Formen werden Ei-artig spitz und hart (85, 75); erst 1913 werden aus der Verschärfung ein-

deutig kubistische, dann Keil-artige Gebilde und Gestalten entwickelt, durch die sowohl eine neue statuarische Plastizität gewonnen, als auch der Raum in z. T. tiefe Schluchten aufgerissen wird (92, 88, 96; Z. 95); wie immer bei Kirchner geht der Formenwandel mit einer ikonographischen Veränderung (hier: das Großstadtbild) Hand in Hand.

Heckel erschien in seinen Gemälden – ganz im Unterschied zu dem Eindruck, den sonst Auswahlen seiner Werke vermittelten – als der zunächst Kühnste; in der jünglingshaften Entdeckerfreude und im Wagemut, aus dem Gefühl oder Instinkt impulsiv und im Geschmacklichen treffsicher gestaltend, gleichsam am ehesten „Ausdruckskunst“ schaffend. Unerhört zart und delikate im ältesten Bild der Ausstellung (5:1904), nur zögernd dem Eindruck Nolde – Van Gogh in Strichführung und Farbrelief (6, 8, 9:1907) folgend, 1908 mühelos-durchsichtig und z. T. strahlend-heiter in einer gelockerten Niederschrift (13, 14, 17/18) – eine Durchsichtigkeit, die bei Kirchner (unter Heckels Einfluß?) nur 1909 feststellbar ist (67); so auch 1909 (21, 23, 24/25, 27 – 29), am typischsten vielleicht das „Rote Dach“ (25); auffallend, mit welcher Unbekümmertheit er sich schon hier über die Tücken der Gegenständlichkeit hinwegsetzt (24, 26, 27) und das umso erstaunlicher durch das gleichzeitige Nebeneinander mit dem sicher hingeschriebenen „Zirkus“ (21). 1911 setzt bei Heckel (1910 schon bei Nr. 167) gegenüber der strahlenden, heiteren Leuchtkraft der Jahre zuvor eine Veränderung der Palette ein: Schwarz dringt vor (33), die Umrisse werden unsicherer, spröder, eckiger (30, 34); 1912 wird der Liebreiz seiner älteren Werke geradezu überlagert (36) durch schwarze, geknickte Konturen und Kanten (39/40), trübe im Gesamtklang (35, 38), fast deprimierend stumpf und freudlos (35); dies Bedrückende, das wie prophetisch-ahnungsvoll im Hinblick auf den Weltkrieg wirkt, bleibt auch 1913 (41 – 43, 48) gültig: schwarze und blaue Formen, merkwürdig Kristallinisches und Zerfetztes (47) sind der Niederschlag seiner Begegnung mit dem Kubismus. Dieselbe Haltung spricht sich auch in den Themen aus: „Irrenhaus“ 1911 (32), „Kranke-Genesende“ (45), Illustrationen zur „Ballade vom Zuchthaus Reading“.

Im Unterschied zu diesen 3 „Brücke“-Gründern war Pechstein kein Architekturstudent: einfacher im menschlichen Zuschnitt, aber von Anfang an „als Maler angelegt“ (vgl. die Selbstzeugnisse im Katalog der Pechstein-Ausstellung der Berliner Nationalgalerie 1. 2. – 15. 3. 59) und „echt“ auch als Maler ausgebildet; liegt es daran, daß er Zeit seines Lebens unkomplizierter als jene Architekten gemalt hat, im Unterschied zu ihnen nie derart abstrahierend? Die Bewältigung des Gegenständlichen war ihm nie ein Problem und bereitete ihm nie ernsthafte Schwierigkeiten – im Unterschied zu den „in der Malerei ungelernten“ Architekten, die etwa auch deshalb zur Übersetzung der Formen in Schriftzeichen tendierten? –, bei ihm blieb der Gegenstand stets in seiner vollen Bedeutung intakt. Er war gewiß kein Naturalist, aber die Deformation und die Chiffren der drei Freunde waren für ihn doch immer nur reizvolles Spiel, dekorative Einkleidung des Gegenstandes. In diesem Sinne mühelos hingeschriebene Tatsachenwelt ist seine Gestaltungsweise 1908 (112, 123), darüber hinaus 1909 noch gesteigert zu einer kraftvollen und heiteren Buntheit und Fülle

(113), und deshalb erreicht er andererseits 1910 in einer Auseinandersetzung mit Schmidt-Rottluffs Block-Flächen auch nie dessen manchmal fast brutale Durchschlagskraft (118, 120, 122, 124; G 173, 200). Er hat sich – in einer ungewöhnlichen Fähigkeit zum Amalgamieren – nie gescheut, die Hieroglyphen der Freunde in seinen Wortschatz aufzunehmen. Da er sie aber nur als Ornament verwendete, konnte er leichter als die „Architekten“ eine dem Publikum zugängliche Kunstsprache (vgl. die Übersetzung von Schmidt-Rottluff in Nr. 130, 1912), ja schon 1911 als formale „Summe“ des Brücke-Stils eine Art Erfolgs-Kunst entwickeln (125/26, 129, 131). Merkwürdig, wie ihm seine italienischen Stadtbilder 1907 (G. 161 – 163) „wie Dresden“ und wie ihm schon vor seiner Südsee-Reise 1914 seine Bilder von Akten in der Landschaft unversehens wie Bilder von fernen, paradiesischen Inseln geraten (122, 118, 121, 125/26, 170). Auch bei ihm wird die Kubismus-Erfahrung in die eigene Sprache eingebaut und verhilft auch ihm über die Verschärfung der Konturen und Abkühlung der Farben zur stärkeren Räumlichkeit, jedoch auch das bleibt verständlich (131:1914) – ein Erfolg, der selbstverständlich zur Entfremdung gegenüber den Freunden beitragen mußte. – Nur als Randerscheinung wirkte in der Ausstellung der erst 1910 der „Brücke“ beigetretene *Otto Müller*: seine undatierten Bilder sind noch nicht ausreichend chronologisch geordnet: nur sehr begrenzt können sie als „Brücke“-Kunst begriffen werden (107 und ähnlich 99 lassen sich in den schwingenden Rundformen eher mit Franz Marc als mit „Brücke“-Werken vergleichen); in wie weit entsprach dem menschlichen Kontakt zu Kirchner auch ein künstlerisches Geben und Nehmen? Das Sanft-Idyllische seiner Themen hat gewisse Parallelen bei Kirchner und Heckel, aber bei diesen eigentlich vor 1910; andererseits vollzieht sich der Übergang von den fauvistisch-runden zu den durch den Kubismus härter und eckiger werdenden Konturen bei ihm in manchem ähnlich wie bei Kirchner. – Völlig isoliert standen in Essen die von *Cuno Amiet* gewählten Bilder; nur eines (Nr. 4) der gezeigten vier hatte recht allgemeine Berührungspunkte in der Strichführung mit frühen „Brücke“-Bildern.

Die Gemälde-Ausstellung vermittelte echte Information über die Probleme der „Brücke“-Kunst und nicht nur über Anteil und Entwicklung des Einzelnen als Sonderleistung und im Zusammenspiel mit den anderen. Erst hier wurde die durchschlagende Bedeutung des frühen französischen Kubismus auch für diese „Expressionisten“ deutlich, ganz unabhängig davon, ob sie ihn aus erster oder zweiter Hand kennen lernten bzw. ihn nur unbewußt rezipierten, unabhängig auch davon, daß sie nie „kubistisch“ im strengen Sinne malten (vielleicht könnte man auch bei ihnen eine „période nègre“ postulieren). – Viele Probleme blieben offen (1906 war Kandinsky in Dresden!), andere nur angedeutet, so die Frage nach der Entstehungszeit einiger früher und eigenhändig datierter Gemälde Kirchners. Er hat nämlich (wie E. Munch) gerne seine älteren Bilder übermalt – das hat Valentiner im Raleigh-Katalog (S. 32) für Gemälde der Slg. Dr. Bauer betont, hat aber bei aller Skepsis und Einschränkung (ebendort S. 16) doch einige „frühe“ Daten nicht korrigiert. Kirchner ließ nach der Jahre oder Jahrzehnte späteren, teilweisen oder ganzen Übermalung das frühe

Datum gerne stehen, manchmal wiederholte er es sogar sorgfältig über der Übermalung, z. T. aber – und das gilt auch für nicht-übermalte Werke – hat er aus dem Gedächtnis nach Jahrzehnten ein Datum frei hinzugefügt – womit sich ein für die Kunstgeschichte völlig neues Problem ergibt! (Auf der Ausstellung galt das etwa für Nr. 52, 55, 58, 61, 169). Dieses heikle Problem könnte nur mit Hilfe der *Graphik* gelöst werden, denn sie ist aus den frühen Jahren zahlenmäßig reicher und dichter vertreten als die Gemälde (wie für Architekturstudenten natürlich Graphik sich leichter „nebenberuflich“ anfertigen ließ als Ölgemälde). Gedacht ist dabei weniger an Handzeichnungen, Aquarelle und Pastelle – sie sind bis 1910 flüchtige Niederschriften, persönliche Aufzeichnungen, wie Briefe oder Tagebücher, naturgemäß nicht oder nur in ganz seltenen Ausnahmefällen sofort signiert und damit richtig datiert (späte, fragwürdige Daten bei 77, 79, 81, 86) – sondern an die Druckgraphik (Abb. 1 u. 4b). Für den Kunsthistoriker, der eine Vorstellung von dem Werden der „Brücke“ gewinnen will, sind diese Holzschnitte, Radierungen und Lithographien unentbehrlich: sie füllen nicht nur das weitmaschige Netz der wenigen frühen Gemälde dicht auf, sondern erst durch sie wird die „Brücke“ verständlich! So zeigt die Graphik Kirchners, Heckels und Pechsteins reichlich, ja überreichlich Jugendstil-Elemente, und das lassen ja die Gemälde gerade nicht erkennen. Hier und *nur* hier erfolgte ikonographisch wie formal die Auseinandersetzung mit Munch, Vallotton, Craig usw.; erst hier wird die Bedeutung Bleyls (G. 3–14) für die frühen Holzschnitte Kirchners ersichtlich, hier die Rolle Noldes eindeutig greifbar (wie umgekehrt das Vorbild der „Brücke“ für Nolde in dessen frühen Holzschnitten), nur hier kann das Verhältnis zu den Fauves überprüft werden, gespiegelt in der Graphik Pechsteins auf und nach seiner Paris-Reise 1908 (nur so wird Pechsteins Cézanne-artiges Gemälde 115 verständlich), und hier wird überraschend der Reichtum der Formsprache Schmidt-Rottluffs deutlich, den mancher vor seinen Gemälden nicht ahnen wird (vgl. das geradezu „französisch“ differenzierte Litho G. 218). Diese Graphik läßt nicht nur den unermüdlichen Fleiß, die Selbsterziehung und den fanatischen Arbeitseifer der Architekturstudenten erkennen (mit deren Hilfe aus dem Dilettantischen durch das Stilisieren überhaupt erst eine Form gewonnen wurde), sondern sie zeigt auch, daß in Holzschnitt, Litho und Radierung die eigentlichen Experimente vollzogen wurden, deren Resultate erst sich in den Gemälden niederschlugen – und auch das ist (von Dürer einmal abgesehen) ein neuartiges kunsthistorisches Problem. In der Graphik ist Kirchner die unbestrittene Zentralfigur (Abb. 1 u. 4). Von ihr aus läßt sich daher die Datierungsfrage klären; gewiß gibt es auch hier nachträglich datierte bzw. umdatierte Blätter (G. 103–105, 107–109), aber ohne jede graphologische Kenntnis ist die Entwicklung seiner Handschrift zu verfolgen, so daß tatsächlich einmal (und gegen den Schiefler-Katalog) eine Liste und Chronologie der echt datierten Blätter aufgestellt werden könnte. Der Katalog ist durch M. Urban, der auch den der Ausstellung „Graphik der Brücke 1905–1913“ in Schleswig 14. 4. – 26. 5. 57 verfaßt hatte, mit guten bibliographischen und Sach-Angaben versehen, wie ja merkwürdigerweise diese sogenannte „Dokumentation“ bei Büchern zur Kunst des 20. Jh. und erst zögernd auch für das 19. Jh. außerordentlich mo-

dern wird (in Bern fand vom 19. – 27. 10. 58 eine solche Dokumentations-Ausstellung zum Thema „Brücke“ – kaum noch eine Kunstaussstellung – statt, mit einer Zeittafel wiederum von M. Urban). Dies bezeugt einen auffallenden Wandel von dem leidenschaftlichen aber völlig a-historischen Interesse der großen Sammler und wenig älteren Zeitgenossen der Maler (Schiefler, Hagemann, Hess, Budcies, Fehr; auch Valentiner besaß eine gute „Brücke“-Sammlung, vgl. den Raleigh-Katalog) zu einer sonderbar „antiquarischen“ Einstellung; Dokumentation wirkt offenbar auf das Publikum äußerst sachlich – zuverlässig und soll wohl den sonst üblichen kunsthistorischen Noten-Apparat verdrängen – wobei der Laie meist übersieht, daß diese Tatsachen-Reihen als solche ganz aussageschwach sind und daß nur der stilistisch und stilgeschichtlich Erzeugene aus ihnen Schlüsse ziehen oder sie sinnvoll auf die Kunstwerke anwenden kann. – Ein wirklicher Gewinn aber wäre es, wenn man in Weiterverfolgung dieses Sinns für die Tatsächlichkeiten etwa (entsprechend den Ausstellungskatalogen zur älteren Kunst) bei den einzelnen Gemälden eine Bibliographie mit Abbildungshinweisen geben könnte: die Lebensdauer der Kataloge würde zunehmen, und ein so lobenswerter wie der von Essen würde dadurch ein Nachschlage- und Handbuch werden: zur Stilgeschichte des – rund 100 Jahre nach dem Zusammenschluß der Lukasbrüder – zweiten Jugendbundes in der deutschen Malerei.

Hans Wentzel

REZENSIONEN

Cataloghi di Raccolte d'Arte. 2. Il Museo Civico di Padova. Dipinti e Sculture dal XIV al XIX Secolo, a cura di Lucio Grossato. Fondazione Giorgio Cini. Venezia, Editore Neri Pozza, 1957. 203 S. m. 237 Abb.

Der Katalog des Museums in *Padua* umfaßt die Gemälde und kunstgewerblichen Gegenstände der Schausammlung, während die Bestände der Studiengalerie einem zweiten Bande vorbehalten werden. Der von Lucio Grossato besorgte Katalog ist nach den gleichen Prinzipien wie der Museo Correr abgefaßt; jedoch ist er nicht so verschwenderisch mit Registern ausgestattet; auf die Kurzbiographien ist verzichtet. Die Reproduktion aller Objekte macht aber auch diesen Katalog zum unentbehrlichen Hilfsmittel beim Studium der oberitalienischen Malerei, auf der das Schwergewicht der Gemäldesammlung liegt (vgl. *Kunstchronik* 1959, H. 5, S. 132 ff.).

Aus der Scrovegnikapelle stammt das doppelseitig bemalte Kruzifix (Nr. 1), das aber doch wohl nicht mehr aus der Zeit von *Giotto's* Tätigkeit in *Padua* stammt; die Rückseite schwächer als die Vorderseite, die aber auch nur von Schülerhand herrührt; der Ausdruck ist leer, die Zeichnung schematisch.

Das Hauptinteresse beanspruchen wieder die Bilder der venezianischen Malerei. Die ganzfigurigen Heiligen Gregor und Augustinus von *Michele Giambono* (Nr. 32/33) werden von Longhi zusammen mit dem hl. Petrus in Washington, dem Johannes der Sammlung Bardini und dem Erzengel Michael der Sammlung Berenson als Mittelstück wohl zu Recht als Teil eines großen Polyptychons angesehen. Die Halbfigur eines hl. Bischofs (Nr. 31) ist das Gegenstück zu dem der Sammlung Gardner und beide waren Teile eines anderen Altarwerkes des Meisters; dagegen gehört die Halb-

figur des hl. Markus der Londoner Nationalgalerie (Nr. 3917) nicht zu der gleichen Reihe: die Verschiedenheit der Proportionen bei fast gleichem Format und der stilistische Unterschied, der für eine spätere Entstehungszeit des Londoner Bildes spricht, schließen diese Möglichkeit aus. Der tote Christus des gleichen Meisters (Nr. 34) mit der apokryphen Mantegnasignatur ist ein spätes Werk mit Anklängen an Jacopo Bellini. Das 1447 datierte und signierte Polyptychon des *Francesco de' Franceschi* (Nr. 35 – 46) zeigt den Künstler noch in seiner frühen, gotisierenden Stilphase, mehr unter dem Einfluß der Werke des Lorenzo Veneziano als der des Giambono, wie der Katalogverfasser meint.

Von *Lazzaro Bastiani* ist die frühe, von Mantegna beeinflusste „Von Engeln gekrönte Madonna“ (Nr. 57) zu erwähnen; das Bild ist wohl in der zweiten Hälfte der 50er Jahre entstanden. Aus einer bedeutend späteren Zeit des Künstlers stammen die beiden müden Tafeln mit dem hl. Michael und dem Verkündigungengel (Nr. 112 und 110), Teile der Orgelflügel von S. Michele; bei dem ersteren ist Werkstattbeteiligung wahrscheinlich; die gestreckten Proportionen des stehenden Engelknaben und die Brechung der Falten am unteren Mantelende erinnern an den Gehilfen, der die „Begegnung“ im Museo Correr (Nr. 572) gemalt hat. Die große Landschaft mit Reitern und vielen anderen Figuren (Nr. 92) ist ähnlich, aber stammt nicht von der gleichen Hand wie die große Tafel im Museo Correr (Nr. 8); die Figuren sind noch schlanker, mehr in die Länge gezogen und wirken spinnenhafter in der Bewegung; die erst nach 1500 mögliche, fettige Malweise des Bildes findet sich ebenso auf dem „Sturz des Ikarus“ im Wadsworth Atheneum in Hartford (Acc. No. 1934. 291). Das versuchsweise unter Bastiani's Namen verzeichnete Hirtenbild (Nr. 96) hat mit diesem nichts zu tun; die Figuren sind stärker in die Fläche gebunden, die Farbigkeit ist unvenezianisch und erinnert in dem satten, aber stumpfen Grün an die Malweise der Lombardei: die Steifheit der Figuren und die Härte der Gewandbildung lassen an Galeazzo Campi als Autor denken. – Die Anbetung der Könige (Nr. 87) weist in ihrer ganzen Anlage und der Typik der Figuren eine derartige Verwandtschaft mit *Gentile Bellini* auf, daß man dem Katalogverfasser recht geben kann, wenn er annimmt, daß das Bild von Gentile zumindest angelegt und von *Mansueti* in dessen Werkstatt vollendet wurde; bei dem Londoner Bild mit der gleichen Darstellung (Nr. 3098) handelt es sich dagegen wohl doch nur um ein von Gentile beeinflusstes Werk, das zumindest starke Anklänge an Carpaccio's Art zeigt; wegen des schlechten Erhaltungszustandes des letzteren ist kein sicheres Urteil mehr möglich. *Mansueti's* große Assunta-Darstellung (Nr. 111) ist eine müde Arbeit der 90er Jahre. Die Heiligen Johannes und Hieronymus (Nr. 84/5), sicher Teile eines größeren Altarwerkes, sind wohl im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in der Werkstatt *Carpaccio's* entstanden.

Für die Predellentafel mit „Christus in der Vorhölle“ des *Jacopo Bellini* (Nr. 66) gilt das früher (H. 5, S. 140) über die Tafel im Museo Correr Gesagte; beide gehörten ursprünglich zum gleichen Altarwerk. Die Halbfigur eines hl. Anachoreten (Nr. 55), wohl das Fragment einer größeren Tafel, wird zu Recht als Arbeit des Meisters an-

gesprochen; besonders auch die farbige Erscheinung ist die der anderen Spätwerke.

– Das männliche Bildnis des *Giovanni Bellini* (Nr. 76) ist zu früh datiert; es ist kurz nach 1500 entstanden. Die signierte und 1516 datierte Madonna mit Johannes d. Täufer (Nr. 73) ist wohl eine unvollendet in der Werkstatt stehengebliebene Untermalung, die von *Vittore Belliniano* etwas weitergetrieben worden zu sein scheint; die schlechte Erhaltung macht ein weitergehendes Urteil unmöglich. Die *Pietà* (Nr. 78) ist eine Kopie nach dem Original im Kaiser Friedrich-Museum, die Grablegung (Nr. 100) eine solche aus dem Kreis des *Montagna*. Auch die Madonnen *Pietro de Saliba's* (Nr. 86), *Filippo Mazzola's* (Nr. 70) und *Bartolomeo Veneto's* (Nr. 94) sind auf Bilderfindungen *Giovanni Bellini's* zurückzuführen; dasselbe kann von der Mittelgruppe der schönen Madonna mit zwei Heiligen von *Basaiti* (Nr. 72) und der *Santa Conversazione* Nr. 71, die doch von der Hand *Mazzola's* stammt, gesagt werden. *Giovanni Bellini's* Einfluß ist ebenso bei *Andrea Previtali's* Madonna mit anbetendem Stifter (Nr. 74) erkennbar; die Steilheit der Komposition geht auf *Bellini's* Prototyp, ehemals in der Berliner Sammlung *Holzmann*, zurück, der sich nach dem Krieg im Museum in Posen wieder angefundnen hat. Die Datierung des Bildes in Padua (1502) ergibt das Datum ante quem für die Komposition *Giovanni Bellini's*. Die abwechselungsweise dem *Bissolo*, dem *Basaiti* oder dem *Buonconsiglio* zugeschriebene Berufung der Söhne des *Zebedäus* (Nr. 97) erinnert eher an ganz frühe Werke des *Pellegrino da S. Daniele*. Die Hl. *Katharina* von *Girolamo Mocetto* (Nr. 89) bildete vielleicht zusammen mit der hl. *Helena* im *Castello Sforzesco* und dem *Salvator Mundi*, ehemals in der Wiener Sammlung *Viktor Bloch*, Teile der *Predella* eines Altarwerkes; kompositionell und in ihrer farbigen Erscheinung ist sie von *Bellini's* Arbeiten zwischen 1490 und 1500 abhängig. Von *Giovanni Bellini* inspiriert ist auch der „Auferstehende Christus“ (Nr. 95), der von *Berenson* versuchsweise der Spätperiode *Giovanni Buonconsiglio's* zugeschrieben wird; aber auch *Girolamo da Treviso* d. Jg. ist als Autor nicht auszuschließen. Auch die beiden Arbeiten *Boccaccio Boccaccio's* (Nr. 88 und 91) stehen kompositionell unter dem Einfluß *Bellini's*.

Die versuchsweise dem *Quirizio da Murano* zugeschriebene Madonna (Nr. 59) stammt nicht von dessen Hand; dessen Figuren besitzen weniger Körperlichkeit, die Fingerhaltung ist manierierter; der Maler ist wohl ein Mitschüler *Bartolomeo Vivarini's* in der Werkstatt des *Antonio*. *Jacopo da Montagnana* erweist sich in den beiden Arbeiten als stark von *Bartolomeo Vivarini* beeinflusst; das Triptychon (Nr. 52) ist wegen des Zusammenhangs mit *Bartolomeo's* Altar in *Sta. Maria Formosa* nach 1473, der linke Flügel eines Triptychons mit drei stehenden Heiligen (Nr. 53) zwischen 1475 und 1480 entstanden, beide sicherlich vor der zweiteiligen Verkündigung in der Akademie in Venedig (Nr. 606/8). Das dem *Alvise Vivarini* zugeschriebene männliche Bildnis (Nr. 69) ist sicherlich eine Kopie nach einem verschollenen Porträt des *Antonello da Messina*; die Konstruktion des Kopfes ist ähnlich der des Bildnisses in *Cefalù*, der aufmerksame Blick des Dargestellten charakteristisch für *Antonello*; die Qualität der Ausführung ist jedoch geringer. Die Behandlung ist malerischer, was auf eine jüngere Künstlerpersönlichkeit als Autor schließen läßt. Die gla-

sige Behandlung der Augenpartie hat dieses Bildnis mit einer Reihe anderer venezianischer Porträts dieser Zeit gemeinsam, die abwechselungsweise Giovanni Bellini, Alvise Vivarini und anderen gleichzeitigen Meistern zugeschrieben werden; dieselbe Behandlung der Augenpartie findet sich auf dem etwas später entstandenen Jünglingsporträt in Bergamo (Nr. 72), den Freskofiguren am Onigograbmal in S. Niccolò in Treviso und einigen Kopfstudien *Lorenzo Lotto's* (in Frankfurt, in der Albertina u. a. O.); aus diesem Grunde scheint es angebracht, an eine besonders frühe Arbeit Lotto's auch bei diesem Bilde zu denken.

Das kleine Bildnis einer lorbeerbekränzten jungen Frau, die eine Hand auf ein Buch stützt, ist Palma Vecchio zugeschrieben (Nr. 79); auch die anderen Attributionen an Altobello Meloni und Girolamo da Santacroce können nicht befriedigen. Der Einfluß Giorgione's in Komposition und Ausdruck ist unverkennbar; das Bildchen ist im zweiten Jahrfünft des 16. Jahrhunderts entstanden. Die kompakte Malweise und die primitivere Zeichnung deuten jedoch auf einen älteren Meister als Autor. Die Behandlung der Nase erinnert an giorgioneske Spätwerke *Cima da Conegliano's*, ähnlich dem Triumph des Bacchus im Museo Poldi-Pezzoli (Nr. 686); eine Reinigung des Bildes sollte eine sicherere Beurteilung ermöglichen.

Die Paduaner Lokalschule ist mit einigen wichtigen Werken vertreten, allen voran das signierte Triptychon des *Francesco Squarcione* (Nr. 50), dessen Erhaltung leider sehr zu wünschen übrig läßt. Im Vergleich mit den gleichzeitig entstandenen Arbeiten Mantegna's wirkt es ausgesprochen konservativ. In seiner Werkstatt entstand wohl unter dem Einfluß seiner Berliner Madonna und vielleicht von ihm selbst entworfen die schöne Madonna Nr. 49. Von einem seiner Schüler ist der in der Typik von Mantegna beeinflusste hl. Jacobus Minor (Nr. 64), Teil der Rahmendekoration eines Polyptychons. Dem *Gregorio Schiavone* ist doch wohl die große Freskomadonna zuzuweisen (Nr. 56), die mit Giovanni Bellini nichts zu tun hat; die Typik ist stärker von Squarcione abhängig als irgend eine Arbeit Bellini's, die Proportionen und die Zeichnung der Gewänder sind charakteristisch für die des Paduaners. Aus der Werkstatt *Mantegna's* stammen Freskenfragmente aus der Scuola dei Santi Marco e Sebastiano (Nr. 61 – 63); wohl auf einem Entwurf des Meisters basierend, sind sie von verschiedenen Gehilfen ausgeführt, die, wie bei dem sitzenden Bogenschützen, ganz nah an den Meister heranreichen; die Proportionen und der Kopf des hl. Markus erinnern an den Autor der Kreuzigung in der Historical Society in New York. Die mantegneske Natività (Nr. 60) ist von der Anbetung der Hirten im Metropolitan Museum abgeleitet; wurde sie früher dem Parentino zugeschrieben, so denkt Fiocco an Giovanni Antonio Corona; die Assistenzfiguren stehen jedoch derartig unter dem Einfluß der Werke des Squarcione, daß an einen direkten Schüler des letzteren als Autor gedacht werden muß. Unter dem überragenden Einfluß Mantegna's steht auch die signierte Madonna des *Francesco Morone* (Nr. 75). Wohl mit Recht hat Longhi die Darstellung der Argonauten (Nr. 67) dem *Lorenzo Costa* zugeschrieben; die Figuren haben die gleiche im Boden verwurzelte Statik und sind nicht so bewegt wie die des Ercole. Dagegen kann die versuchsweise Zuschreibung des

männlichen Bildnisses (Nr. 65) an Francesco Zaganelli nicht befriedigen; keines der Werke dieses Meisters ist so stark von der ferraresischen Malerei beeinflusst wie dieses mit Costa's und Zoppo's Bildnissen zusammenhängende Porträt; vor allem des letzteren Bildnis des Giovanni Bentivoglio in der Universität von Bologna ist das direkte Vorbild. Möglicherweise handelt es sich um ein Werk des *Francesco di Bianchi Ferrari*; die Härte und eckige Faltenbildung des Hemdes findet sich auf dem Altar in Berlin, die Bildung der Nase ist ganz ähnlich der des Verkündigungse Engels in Modena. Das dem Antonio Rosso zugeschriebene Triptychon (Nr. 54) ist noch provinzieller als die Werke dieses Malers; es ist von *Domenico da Tolmezzo*, für den die Parallelität der Faltenzeichnung neben der allgemeinen Härte der Formgebung und die schlechte Maltechnik typisch sind.

Von größerem Interesse sind wieder die venezianischen Bilder des Cinquecento. Die beiden Möbelbilder (Nr. 77/78) sind unter dem Sammelnamen *Giorgione* verzeichnet; die beiden Tafeln in Washington, der „Alte Mann mit dem Stundenglas und der Jungen Geigenspielerin“ in der Philips Memorial Gallery und die Venus mit Cupido in der Nationalgalerie werden wegen des fast gleichen Formates mit diesen beiden Tafeln in Verbindung gebracht; alle vier gehörten vielleicht ursprünglich zur Dekoration des gleichen Möbels und mögen auch in der gleichen Werkstatt entstanden sein, sind jedoch von verschiedenen Händen ausgeführt; die Tafeln in Washington sind lockerer gemalt und gekonnter in der Perspektive. Die beiden Tafeln in Padua sind flach, schwer im Kolorit und ungeschlachtet in der Körperbildung. Man könnte sich vorstellen, daß *Domenico Mancini* in seiner Gesellenzeit in dieser Art gemalt hat. Giorgionesk in Auffassung und Komposition sind die beiden Cassonetafeln mit der Geburt des Adonis und der Geschichte der Erisittone (Nr. 80/81); die Zuschreibung Morassi's an Tizian wird versuchsweise übernommen. Nichtsdestoweniger erscheint die frühere Attribution an *Girolamo Romanino* überzeugender; nicht nur war letzterer um 1510 stärker von Giorgione beeinflusst als Tizian, der mehr Eigenpersönlichkeit besaß; sowohl farblich als auch in technischen Einzelheiten wie in der Behandlung der Augenpartien mit den tiefliegenden Schatten sind die beiden Cassonetafeln für Romanino charakteristisch. Der große Altar aus S. Giustina (Nr. 165) aus dem Jahre 1513 ist das Hauptwerk der Frühzeit, während die trockenere Farbgebung des im gleichen Jahre für dieselbe Kirche bestellten Abendmahls (Nr. 166) auf eine spätere Ausführung schließen läßt. Der segnende Christus des *Rocco Marconi* (Nr. 106) ist nur eine Kopie; die Komposition wird später von Paris Bordone übernommen. Die Anbetung der Hirten (Nr. 109) ist nur ein Werkstatterzeugnis des Bonifazio Pitati, während die unter seinem Namen katalogisierte Santa Conversazione (Nr. 108), eine Derivation von Giovanni Bellini's Altar in S. Francesco della Vigna, der Derbheit der Malweise und der Leuchtkraft der Farbe wegen an eine ganz späte Arbeit des Domenico Mancini denken läßt. – Der sogenannte Hirte mit Lorbeerkranz von *Francesco Torbido* (Nr. 93) ist eher als Idealbildnis in giorgionesker Manier zu bezeichnen; etwas später entstanden als das 1516 datierte Bildnis in München (Nr. 1013) und das giorgioneske Konzert in Hampton Court (Nr. 144), von dem

sich eine rechts um eine Figur erweiterte Fassung in der Sammlung Hartveld in Antwerpen befand, bildet es die früheste Gruppe von Figurenbildern dieses Künstlers; zeitlich schließt sich das Bildnis eines eine Zitrone haltenden Mannes in Stuttgart (Nr. 499) an; die Gruppe beschließt das bekannte signierte Bildnis in der Brera (Nr. 99). Die 1526 entstandene Anbetung der Hirten des *Giovanni da Asola* (Nr. 158) ist eine selten gute Arbeit; kompositionell stützt sie sich auf die *Natività* des Savoldo in der Sakristei von S. Giobbe; die Typik der Madonna entstammt dem Formenschatz Palma Vecchio's. Weniger befriedigen die Zuschreibungen an *Paris Bordone*: Christi Abschied von seiner Mutter (Nr. 107) ist als Kopie, das eindrucksvolle Prokuratorenbildnis (Nr. 167) nur mit Vorbehalt als Arbeit des Künstlers zu bezeichnen; die Steifheit und mangelnde Körperlichkeit der Figur sprechen gegen Bordone's Autorschaft.

Von den venezianischen Bildern der zweiten Jahrhunderthälfte sind vor allem die beiden Kompositionen *Jacopo Tintoretto's* erwähnenswert, der gegen 1545 entstandene monumentale Kalvarienberg (Nr. 163) und das 1562 datierte Gastmahl im Hause Simon (Nr. 164); das Bildnis eines Senators (Nr. 161) ist wohl nur ein Erzeugnis der Werkstatt, das in späterer Zeit noch übermalt wurde; das Bildnis eines Prokurators, nicht Senators, wie der Katalog meint (Nr. 122), wird mit Recht Domenico Tintoretto zugeschrieben. Von den Arbeiten *Paolo Veronese's* sind nur das 1562 entstandene Martyrium der Heiligen Primus und Felicianus (Nr. 172) und das der hl. Justina (Nr. 162) als vollständig eigenhändige Arbeiten des Meisters anzusprechen; das späte Abendmahl (Nr. 123) ist sicher mit Beteiligung der Werkstatt entstanden. Für die beiden Orgelflügel mit der Verkündigung (Nr. 160/168) wird die bis Ende des 18. Jahrhunderts dauernde Überlieferung, daß es sich um Arbeiten Giuseppe Porta's handle, wieder aufgegriffen; die Zuschreibungen Pallucchini's an Veronese und Arslan's an Zelotti werden im Text erwähnt. Tatsächlich vermißt man den für Paolo typischen, mehr fragenden Gesichtsausdruck; die Madonna verrät ein leidenschaftlicheres Temperament als die Figuren Paolo Veronese's.

Von den Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts können nur die wichtigsten Erwähnung finden. Das mit gutem Grund dem *Sebastiano Mazzoni* zugeschriebene ganzfigurige Bildnis eines Feldhauptmanns (Nr. 177) besticht durch lässige Haltung und flüssige Malweise; die dünne Maltechnik und die Feinheit der Auffassung sprechen gegen die Autorschaft des Jan Lyss. Konservativer in der Auffassung ist das ebenfalls ganzfigurige Bildnis der Emilia Papafava Borromei von *Tiberio Tinelli* (Nr. 141), das schon von Ridolfi erwähnt wird; es ist eine späte Arbeit und unterscheidet sich durch größere Härte der Ausführung von ähnlichen Bildnissen des Forabosco. Die Gloria des Bürgermeisters Alvise Foscarini von *Francesco Maffei* (Nr. 142) ist das modello des 1655 ausgeführten großen Gemäldes im Museum in Vicenza (Nr. 333). Von den großen Malern des 18. Jahrhunderts sind die Altartafel des *Giambettino Cignaroli* (Nr. 194), das Gastmahl in Emmaus (Nr. 182) und die später entstandene Anbetung der Hirten (Nr. 200) des *Piazzetta*, vor allem jedoch die 1746 entstandene Heilung eines Besessenen von *G. B. Tiepolo* (Nr. 215) zu erwähnen, letztere ein ganz reifes Werk des Meisters.

Fritz Heinemann

ULYA VOGT-GÖKNIL, *Giovanni Battista Piranesi, „Carceri“*. Zürich, Origo Verlag, 1958. 95 S., 72 Abb. Ln. DM 28.-.

„Ce génie visionnaire, qui n'appartient pas à son temps“ schrieb 1910 Focillon von Piranesi. Diese, vom Geniebegriff des vergangenen Jahrhunderts geprägte Vorstellung scheint noch heute bei der historischen Einschätzung dieses Künstlers am Werk zu sein. Sieht man von der gegenteiligen Meinung Emil Kaufmanns ab – Piranesis Schaffen „tells its story of the period“ (Architecture in the Age of Reason, 1955), –, so steht noch immer eine paradoxe Tatsache vor einem wirklichen Begriff von der geschichtlichen Stellung dieses Künstlers: gewisse moderne Aspekte seiner Kunst, eine instinktiv erspürte Aktualität verleiten dazu, die interpretative Vergegenwärtigung durch eine historische Isolierung zu erkaufen.

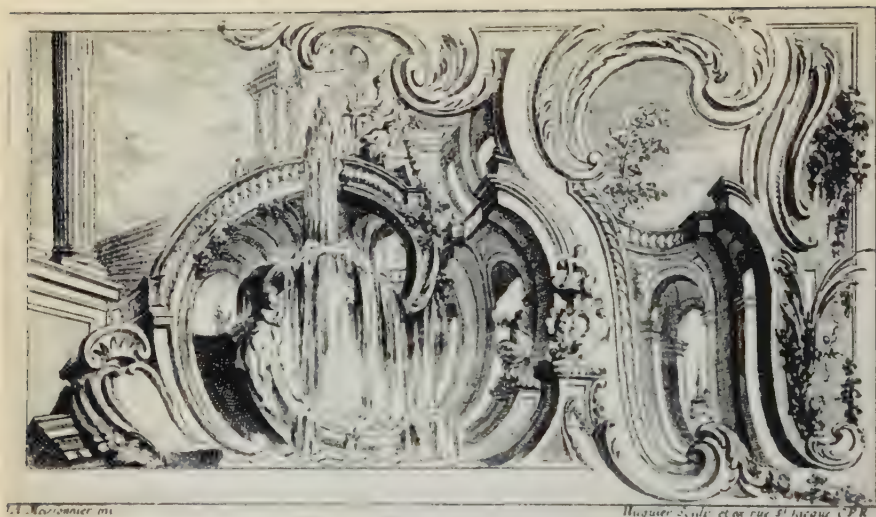
Am meisten von dieser Methode gefährdet ist zweifellos jede Arbeit über Piranesis Meisterwerk, die Serie der „Carceri“. Es ist Ulya Vogt-Göknil zu danken, zunächst einmal durch behutsames Abwägen der Meinungen (die sich in zwei Lager, das französisch-englische und das deutsche teilen) einen Schlußstrich gezogen zu haben unter die Frage: ob Piranesi nun noch barock oder schon klassizistisch sei, gezeigt zu haben, daß das Gesamtwerk des Künstlers nicht in derartige Rubriken zu pressen ist; aber gerade dieses Ausbalancieren, gestützt durch eigene, glänzende Detailinterpretationen führte schließlich wiederum dazu, daß hinter einer fortschrittlichen kunsthistorischen Methode das altertümliche Genie-Bild auftaucht.

Das Kernstück des Buches bildet eine Analyse der Raumvorstellungen in den „Carceri“. Mit Hilfe von Grundrißskizzen und nach eingehenden Beschreibungen kommt die Verf. zu dem Schluß, daß „zum erstenmal seit der Renaissance“ der Raum in diesen Stichen wieder als etwas Unfaßbares erscheine: „Denn Piranesis Vorgang ist eine bewußte Umkehrung der Perspektive, jener Bestimmungen also, die seit der Renaissance den Raum seines Mysteriums beraubt, ihn zu einer empirischen Realität verwandelt hatten. Und eben dieses bewußte Ablehnen des perspektivischen Raumes, und die Möglichkeit, zwar auch perspektivisch gestalten zu können, unterscheiden Piranesi von den Künstlern des Mittelalters“ (S. 36). „Der Raum um Piranesi wird wieder . . . eine Kontinuität der unmittelbar gemachten Erfahrungen“ (S. 28), heißt es an anderer Stelle. Damit aber ist aus einer richtigen Feststellung eine unhistorische Folgerung gezogen, entstanden aus einer Isolierung des Werkes und ungenügenden Kenntnis des Nährbodens, aus dem es entstanden ist. Handelte es sich in den zitierten Sätzen nicht um den Kernpunkt der monographischen Bearbeitung, so könnte man immerhin fragen, ob es berechtigt ist, eine Untersuchung der genetischen Quellen der eigenartigen Raumstruktur der „Carceri“ zu fordern. Jedoch eine apodiktische Behauptung wie die zitierte verlangt dies, zudem ein ganzes Buch über diese Stichserie Gelegenheit geboten hätte, in der Ermittlung der Quellen über die bisherige Forschung hinauszugehen.

Stellt man die „Carceri“ neben Stiche Tiepolos (der einzige Vergleich, der bisher durchgeführt wurde), so muß tatsächlich das Raumbild überraschen, muß das Fehlen



Abb. 1 E. L. Kirchner: Selbstbildnis. Holzschnitt. 1906



J. A. Meissonnier inv.

Maquereau Sculp. et au rue St Jacques 1734

Abb. 2a J. A. Meissonnier: Stich aus dem „Livre d'Ornements“, 1734

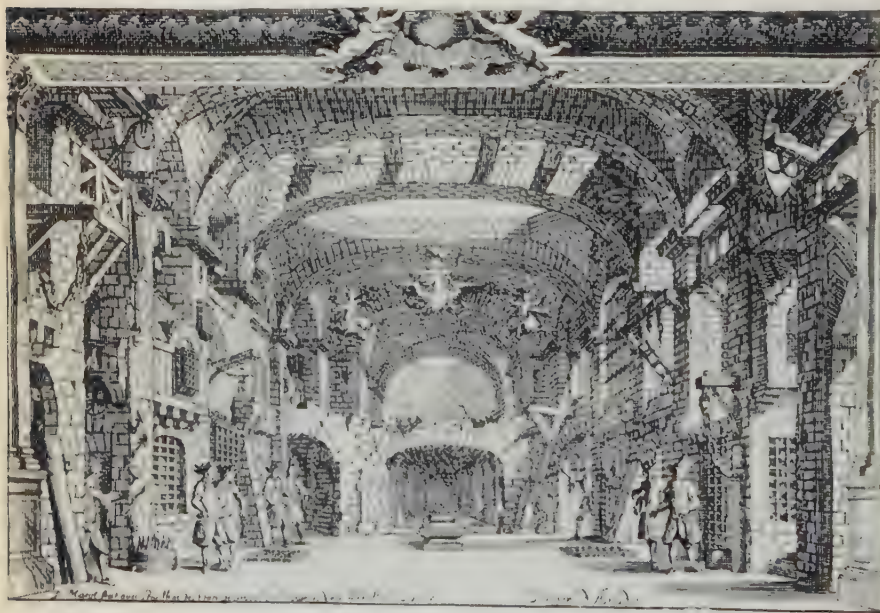


Abb. 2b D. Marot: Stich „Prison d'Amadis“ aus der Serie „Livre de decoration differante“, Den Haag 1702



Abb. 3 Alessandro (?) Bibiena: Bühnenbild eines Gefängnisses.
München, Staatl. Graphische Sammlung

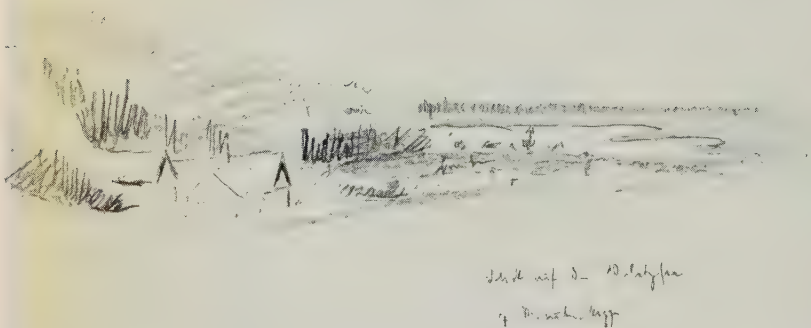


Abb. 4a E. L. Kirchner: Bleistiftzeichnung im Skizzenbuch („7 Minutenskizze“), 1901



Abb. 4b E. L. Kirchner: Holzschnitt, 1906

jeglicher perspektivisch-logischen Einheit, die Zerschlagung des „euklidischen“ (Vogt-Göknil) Raumes als einmalig erscheinen. Tatsächlich aber ist hier eine Richtung des französischen Rokoko in genetischer Abhängigkeit und erschreckender Konsequenz von Piranesi ausgeschöpft worden. Ein Stich des J. A. Meissonnier aus dem „Livre d'Ornements“ (Abb. 2a), 1734, also zehn Jahre vor den „Carceri“ erschienen, zeigt bereits deren Raumstruktur: a-logische Verbindung von architektonischen Einzelteilen zu einer Art von Raum-Groteske, in der Perspektive und räumliche Logik eigenartig „grimassieren“. Diese Form der Pseudoarchitektur, aus und in der sich das Rocailleornament entwickelte, ist zu verstehen als eine Weiterentwicklung des alten Groteskenschemas, wobei die ornamentale Umrahmung zu einem quasi-architektonischen Bildgegenstand wird und so jenes eigenartige Bild irrealer Räumlichkeit erzeugt durch die Vermengung der Kategorien Raumbild und Ornamentfläche. Das „Unheimliche“ (Vogt-Göknil) Piranesis kündigt sich hier an in der Endlosigkeit sinnloser Treppenhänge (in die Tiefe projiziertes Flächenornament), einem „Amoklauf“ der architektonischen Phantasie. Daß Piranesi derartige Stiche kannte, läßt sich beweisen. Die 4 Blatt „Groteschi“ aus den „Opere Varie“ (Focillon Nr. 20 – 23), etwa gleichzeitig zu den „Carceri“, bringen auch in Details Entlehnungen aus zeitlich vorangehenden Blättern etwa La Jours „Morceaux de Fantaisie“ (1736) oder Rocaillestichen Bouchers (1736 – 40).

Im ersten Titel der „Carceri“ ist von „Capric“ die Rede. Capricci aber sind im venezianischen Bereich das Gegenstück zu dem in Frankreich „Morceaux de fantaisie“ genannten typischen Rokoko-Genre, das sich vor allem dadurch auszeichnet, daß in ihm (wie Vogt-Göknil treffend auch von Piranesi feststellt) eine ungestillte Bauleidenenschaft sich niederschlug in Stichen von Raum-Grotesken. Hierin ist die Stellung Piranesis sehr ähnlich der Meissonniers: beides Architekten, die als Non-Konformisten in die „Untergrundbewegung“ des „genre pittoresque“ und style rocaille abgedrängt wurden. Meissonnier wurde so der Schöpfer des eigentlichen Rokokoornamentes in der Graphik, das in architektonischer Form nur in Deutschland und nie in Frankreich relevant wurde, Piranesi schuf so, lediglich in anderer Tonart, das bedeutendste graphische Werk des italienischen Rokoko, die „Carceri“.

Im letzten Kapitel ihres Buches gibt die Verf. eine Analyse des Verhältnisses von graphischer Faktur in den Carceri und deren Realitätsgrad, in der festgestellt wird, daß durch das Überziehen der Blätter mit einem „Stachel-Netz“ das Visionäre der Phantasiearchitektur an die Fläche gebannt bleibt und damit die Möglichkeit aufgehoben ist, die Grenzen des Phantastischen und Visionären zu überschreiten. Hier wäre zu verweisen auf Michalskis Theorie von der „ästhetischen Grenze“ im Rokoko, hier hätte auf jeden Fall, als kunsthistorische Konsequenz der Analyse, die Rede sein müssen von Rokoko. Denn was hier als „Spannung zwischen Paradoxen“ beschrieben ist, ist das Kennzeichen dieses Stiles. Wir haben das gleiche Phänomen bei Meissonnier, wenn die Ornament-Architektur am Rand in die Fläche übergeführt wird als Grotesken-Schnörkel und so die Unheimlichkeit der Raumvorstellung wieder aufgehoben

wird. Der Vorwurf der „Carceri“ ist zweifellos grausig; aber durch eine völlig irreale Dimensionierung im Verhältnis der Figuren zur Architektur wird in einer „dialektischen Schleife“ aus dem Thema wieder ein bloßes Capriccio: die für das Rokoko typische rationale Rückversicherung. Man sehe das Titelblatt an. Oben auf dem Gebälk sitzt ein schreiender Gefangener. Oder ist es doch „nur“ eine verwahrloste antike Skulptur? Ist sie von Menschengröße? Oder – im Verhältnis zur Schriftkartusche gesehen – ein kleines Figürchen? Jede Interpretation der „Carceri“ hätte als erstes auf diese völlig offene Dimensionierung, diese „mikromegalische“ (nach Voltaire) Struktur einzugehen. Erst bei Goya dann ist das Grausige, wie vor dem Rokoko bei Magnasco, in seinem Realitätsgrad antropomorph.

Mit Recht stellt die Verf. (wie schon Giesecke) fest, daß die „Carceri“ keine Bühnenbilder sind. Anhand von Vergleichen mit *Scena-per-angolo*-Bildern der Bibienas läßt sich dies gut demonstrieren. Hätte sie den Vergleich allerdings nicht mit irgendwelchen, sondern ebenfalls Kerkerzenen durchgeführt, so hätte sich hier eine weitere genetische Wurzel der „Carceri“ freilegen lassen. Eine große Anzahl von Skizzen zu Bühnenkernern im Nachlaß der Bibienas (München, Staatl. Graphische Sammlung) zeigt, daß es ein ikonographisches Kennzeichen theatralischer Gefängnisarchitektur gewesen zu sein scheint, durch „Un-Architektur“ und irrationalen Raum das Bild „Kerker“ zu erstellen. Ein Beispiel dafür ist eine Zeichnung, wahrscheinlich des Alessandro Bibiena (Klebeband II., 88, Abb. 3), „fosco appartato nel basso d'una tor(re)“, das sowohl in der zeichnerischen Faktur als auch in der eigenartigen Raumstruktur an Piranesi denken läßt, sich durch die eingeschriebenen Buchstaben aber eindeutig als Bühnenbild ausweist. Wenn man bedenkt, daß das Blatt zeitlich wohl vor den „Carceri“ anzusetzen ist, so ergibt sich nicht nur die Forderung, das bisher noch nicht geklärte Verhältnis Piranesis zur Bibiena-Werkstatt zu klären, sondern auch, entgegen Vogt-Göknils These und in Weiterführung der Ansätze bei Tintelnot, die ikonographische Befruchtung der Carceri-Idee durch das Theater neu ins Auge zu fassen. Als einziges mögliches Vorbild nennt hier die Verfasserin den in der Literatur seit Focillon immer wieder erwähnten, nie abgebildeten Stich des Daniel Marot für ein Szenenbild einer Lully-Oper, „Prison d'Amadis“, von 1702 (Abb. 2b). Dieses vielzitierte und den meisten Autoren nachweislich unbekannte Blatt zeigt eines deutlich: daß die Requisiten der Carceri, die riesigen Folterwerkzeuge, Ketten, Seile, Leitern, unmotivierten Stachel und Haken theatralischen Ursprunges sind und offensichtlich ikonographische Versatzstücke der Barockbühne.

Ebenso scheint von Marot über Piranesi eine ganz bestimmte Ikonographie der Gefängnisarchitektur im Bühnenbild ihren Ausgang genommen zu haben. Für diese schreibt die spätere Architekturtheorie vor (Stieglitz nach Milizia, Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst, 1794): „Das Äußere eines Gefängnisses muß der Bestimmung eines solchen Gebäudes entsprechen, und daher einen schauerlichen Anblick und einen melancholischen Charakter haben. Man bediene sich des rauhesten bäuerischen Werkes ohne sonderliche Ordnung, wenig und kleiner Fenster, niedriger Thüren, hoher dicker Mauern, und plumper Glieder, die einen starken Schatten wer-

fen...". Ein Stich nach Cuvilliés fils aus der „Ecole de l'architecture Bavaroise“ (taf. 48) zeigt eine Gefängnisfassade, die nicht nur diese Forderungen erfüllt, sondern auch wie eine Nutzenanwendung der „Carceri“ erscheint; nur daß jetzt Prinzipien des Innen auf das Außen übertragen wurden, was ohne Schwierigkeiten geschehen konnte, da die Carceri, wie Vogt-Göknil mit Recht feststellt, kein eindeutiges Innen oder Außen sind. Das erwähnte Stichwerk bringt außerdem noch weitere „Vues Perspectives de l'interieur d'un prison“ in der Art Piranesis, als Demonstration der Anwendung der toskanischen Ordnung. Es scheint also nicht unwahrscheinlich zu sein, daß Piranesi tatsächlich Einfluß hatte auf den Bau von New Gate Prison des mit ihm befreundeten George Dance II. (1769), und daß aus dem barocken Bühnenbild über die Phantasien der „Carceri“ jene „Grimasse“ in der Gefängnisarchitektur entstand, die bis zur Ikonologie am Justizpalast von Brüssel weiterlebte. Ein Hinweis, daß auch die mit den „Carceri“ verbundenen realen Vorstellungen des Gefängnisses nicht übersehen werden sollten.

Obwohl die Verf. beide Ausgaben der „Carceri“, den Plattenzustand von 1745 und den mit den Ergänzungen von 1760, gründlich miteinander verglich, ließ sie den Ansatzpunkt einer Analyse, der dadurch gegeben ist, daß die zweite Fassung Piranesis in nuce eine gewisse Selbstinterpretation durch den Künstler darstellt, ungenutzt. So ist in den beiden neu hinzugekommenen Blättern II und V mehr erfolgt als eine bloße Veränderung der Raumstruktur – hier ist eine eindeutige Hinwendung zu den archäologischen Prinzipien Piranesis zu finden. Daß dies aber geschehen konnte, wirft nicht nur ein Licht auf das Wesen dieser „Kerker“, sondern auch der Archäologie des Stechers. So fügte Piranesi in Blatt XVI eine ganze Reihe „antiker“ Spolien hinzu, die zum Teil mit Inschriften versehen sind. Auf einer toskanischen (I) Säule steht beispielsweise: „...AD TERROREM INCRESCEN ... AUDACIAE ...“. Es ist dies eine Stelle aus Livius (1, 33, 8): „Da auf diese Weise (unter König Ancus) der Staat einen ungemeinen Zuwachs erhalten, so fingen bei der ungeheuren Menschenmenge die Unterschiede von Recht und Unrecht an, sich zu verwirren, und es wurden im geheimen Verbrechen verübt. Daher wird mitten in der Stadt ein Gefängnis über dem Forum zum Schrecken der wachsenden Frechheit gebaut.“ Hier erinnern wir uns an Vitruv (V, 2) und in dessen Nachfolge an Alberti (V, 12) und Palladio (III, 16), die den Kerker jeweils als am Forum liegend forderten – zur Abschreckung der Bürger. Tatsächlich geht Piranesis Absicht in der späteren Veränderung dahin (vor allem bei Blatt II), die „Carceri“ zu antikisieren in einem forensischen Sinne: als phantastische Variationen über das Thema des antiken Kerkers im Sinne der von den Archäologen entdeckten Grotten und Höhlen. Daß im Volksmund solche Orte, wie die „Cento camerelle“ bei Bocoli „Carceri di Nerone“ hießen, soll wenigstens erwähnt werden. Daß den Erzrömer Piranesi, der leidenschaftlich versuchte, die toskanische Ordnung als einheimischen Ursprungs zu erweisen, die Kerker als ebenfalls, wie man glaubte (siehe „Encyclopédie“ s. v. Prison), römische Erfindung faszinierten, ist nicht überraschend. Es ist der Punkt erreicht, an dem der „leiden-

schaftliche Phantast" (Vogt-Göknil) zu einem „fanatischen Rom-Verehrer“, „Rationalisten und Positivist“ wird.

Gerade der Piranesi nach den „Carceri“ scheint die Verfasserin – mit Recht – zu faszinieren. Dieser Faszination verdanken wir die zwei besten Kapitel des Buches, die über Piranesi und seine Zeitgenossen, in denen, wie noch nicht oft in dieser scharfen Klarheit, das Komplexen dessen, was wir gemeinhin Klassizismus nennen, dargestellt wird. Es ist leider hinzuzufügen, daß eine Monographie, die die „Carceri“ nur unter diesem Aspekt behandelt und nicht sieht, daß diese vor dem „klassizistischen“ Piranesi liegen, daß sie eines der großen Dokumente des Rokoko sind, ihrem Thema nicht gerecht wird.

Hermann Bauer

KURT BADT, *Die Kunst Cézannes*. München, Prestel-Verlag, 1956. 276 S., 45 Abb., DM 22. – .

Da die wissenschaftliche Buchproduktion in unseren Tagen stetig anschwillt, wen bedrängte nicht zuweilen die Frage, ob er bedeutende, doch nicht raketengleich aufschießende Neuerscheinungen auch immer bemerken müßte? Kurt Badts Cézannebuch, das seit drei Jahren vorliegt, ohne in einem Organ des Fachs besprochen zu sein, braucht dennoch dieser Sorge keine Nahrung zu geben, denn es hat sich einen hohen Grad von Autorität bereits im Stillen verschafft. Es ist aber auch durch Adolf Max Vogt in der „Neuen Zürcher Zeitung“ vom 6. 3. 1958 mit völlig zutreffender Begründung schon erklärt worden, daß hier ein „außerordentliches Werk“ hervorgebracht worden sei, das den Namen seines Urhebers mit einem Schlag in den engsten Kreis der heute wesentlichen Kunstgeschichtsschreibung deutscher Sprache versetzt habe.

Ja, ein besonderes Buch ist hier entstanden, „ein Liebewerk, nach eigenem Willen“. Schon die äußere Physiognomie läßt das merken, indem auf dem Umschlagbild nicht der gewohnte Mont S. Victoire erblickt wird, sondern, menschlicher genommen, Choquets, des ersten Cézanne-Sammlers, überschmalen Kopf mit den empfindlichen Augen, und indem der auf Farbproduktionen verzichtende Abbildungsteil so knapp gehalten ist, wie es einem zu lesenden Buche zukommt. Sodann die genaue, differenzierte Gedankenangabe des Inhaltsverzeichnisses, die von Disziplin zeugt, gehört sie zu den selbstverständlichen Gepflogenheiten wissenschaftlicher Darstellung? Vollends aber muß überraschen – verwundern den einen, begeistern den anderen –, dem Buch ein Motto von Delacroix vorangesetzt zu sehen, des großen Malers, der doch manchem deutschen Kunstwissenschaftler fremd geblieben ist. War hier nicht ein Wort aus der Nachfolge Cézannes zu erwarten gewesen, von einem Kubisten oder Matisse geschrieben, dem „Stammvater der Modernen Kunst“ gewidmet? Badt spricht sich ohne Polemik, aber kompromißlos fest darüber aus, daß er von dieser oft beredeten Familienbeziehung nichts halte, und läßt durchblicken, daß die modernste Kunst die Tiefe Cézannes nicht mehr erreicht habe. Ganz ähnlich hatte schon Roger Fry 1927 sein Cézannebuch eingeleitet, und beides sind Autoren,

die am Aufbruch der Modernen starken eigenen Anteil genommen haben und die nur von Oberflächlichen als Reaktionäre beiseite geschoben werden könnten. Eine grundlegende Entscheidung, Cézanne nicht vom Standpunkt der abstrakten Kunst in den Blick zu nehmen! Füllt man uns doch sonst die Ohren mit feierlichen Versicherungen über die Kontinuität des „Abendländischen“ und verbraucht Giotto, Ucello, Courbet, Cézanne, wer immer dem rechten Winkel auf der Bildfläche zugeneigt war, für jenen Pyramidenbau, auf dem dann Mondrian doch nur für die Dauer einer Generation herausgestellt werden konnte – oder aber, man setzt Cézanne mit der gesamten Kunst des 19. Jahrhunderts auf die schiefe Ebene der Kulturkritik, die Höllenfahrt der Moderne zu beschleunigen. Bei Badt atmet's sich freier. Seine Frage „Wie weit reicht die Kunst Cézannes ins Innere der Welt“ ist für unsere Gegenwart ungemein bedeutsam, weil sie das (sei es soziologisch-statistische, sei es ideologisch-propagandistische) Interesse an Belegen für die ausgeweitete Stilformel des Modernen hinter sich läßt und ganz bewußt der Kunst selber gilt. Dort liegt die tiefste Rechtfertigung für das Erscheinen des neuen Cézannebuches, von dort her kommt das Buch über die sonst so oft anzutreffende Flächigkeit zu einem an Höhen und Tiefen reichen Relief der geschichtlichen Darstellung.

Was war bisher für die Erhellung von Cézannes Lebenswerk geleistet worden? Für das Biographische trugen zeitgenössische Autoren wie Bernard und Gasquet, später Rewald das Wichtigste zusammen, den Oeuvrekatalog verdanken wir Lionello Venturi, eine ausgezeichnete künstlerische Würdigung Roger Fry. Dann wandte Novotny das strukturanalytische Denken auf Cézanne an (Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien 1938), indem er in streng naturwissenschaftlicher Versuchsanordnung die Bildmotive mit ihren Naturgegenständen verglich und dabei der expressionistischen Deutung des Malers, wie sie noch einem Fritz Burger natürlich gewesen war, widersprach. Galt damals – man denke an Mondrian – das Bedeutungsfreie als das „Bedeutende“, so kam auf gleicher Ebene alternativ der Hang zur Idee als dem Bedeutungsgebenden der Kunst auf – man denke an Klee – und führte zum Interpretationsstil der Ikonologie. Wenn also Badts Buch um ausdrücklich symbolische Deutung der Kunst Cézannes bemüht ist, so gehört es damit letztlich zu dieser wichtigen Phase der Wissenschaftsgeschichte, in der es zu weitgehender Erschließung der Bildinhalte der älteren Kunst gekommen ist. Nun besagt solche allgemeine Zugehörigkeit noch wenig. Auf der einen Seite läge darin nicht, daß nun zum ersten Mal der Geist Cézannes entdeckt worden wäre, so wie wir nicht zugeben würden, ein Viollet-Le-Duc habe, weil in positivistischen Kategorien denkend, vom Geist der Gotik nichts gespürt; auf der anderen Seite hieße das nicht, daß die im Konstruktivismus liegenden Gefahren des vergeistigenden Interpretationsstiles auch dieses Buch beträfen. Dazu ist es zu reich an sinnlich-musischer Empfindung, weshalb es sich an seinem wissenschaftsgeschichtlichen Ort individuell genug ausnimmt.

Für eine historische Darstellung kommt alles darauf an, wie der Verfasser seinen Stoff gliedernd durchdringt und zu bestimmter Form der Aufweisung umsetzt, was

unter das oft beschworene Stichwort der „Methode“ fällt. Badt legt sein Buch neuartig an, indem er das gleiche Zentrum, die „Kunst Cézannes“, von fünf Kapiteln her umkreist, anstatt sich an die Linie der Biographie zu halten. Wer nun unter „Methode“ ein metallisch blitzendes Gerüst der analytischen Veranstaltung versteht, mag seinen Beifall der Kreisfigur als solcher schon geben; darum geht es natürlich nicht. Der Vorzug dieser Anlage liegt in der reicheren Gliederung, daß in jedem einzelnen der fünf Kapitel stufenweise von einfacheren Phänomenen zu höheren Begriffen fortgeschritten werden kann; darüber hinaus ist die zugrunde liegende Einsicht wichtig: „Da weder vom *Künstler* noch vom *Können der Kunst* noch von dem Werke der Ausgang genommen“ werden könne, habe sich das Fragen nach dem Wesen der Kunst auf dem Wege der *Umkreisung* zu vollziehen. Ein klares Wort für uns, die wir mit Fleiß und Scharfsinn, aus geradezu sportlicher Einstellung, „über Kunst zu arbeiten“ gewohnt sind, ein um so ernsteres Wort, als es von einem Wissenschaftler kommt, der sich im Handwerk des Malers ausgebildet hat. So verstanden gehört die Anlage des Buches freilich wesentlich zur Methode als der *angemessenen* Ausformung eines Erkenntnisgehaltes. Im weiteren ist hier Methode nichts anderes als das *Ethos*, auf hohem Niveau immer wieder neu zu fragen, unbestechlich andere Meinungen, vorgegebene Begriffe zu prüfen, unablässig Vergleichsbeziehungen zu schaffen, wodurch das Gewebe des Historikergedankens allererst dicht wird. Das Buch war gleichsam eine Malfläche, auf der nach großem Plan Einzelfarben zu immer reicherer Umgebung aufgetragen, Lasuren übereinandergelegt und Überschneidungen eingesetzt wurden, bis eine vollklingende, harmonische Komposition erreicht war. Hier hat der Historiker schon durch die Weise seiner Darstellung zu seinem Gegenstand gefunden. Fast unnötig zu sagen, daß eine kultivierte Sprache diesen Absichten zugutekommt. Spezialistenjargon und jenen bekannten Gebrauch, Worte durch Anführungszeichen in besonderem, begrifflich konziserem Sinne zu verwenden, findet man dort nicht und erkennt daran mit Schrecken die eigenen Unarten.

Der Gedankengang sei nur in aller Kürze skizziert. Das erste Kapitel gilt der *Wasserfarbentechnik* Cézannes. Die Übereinstimmung der späteren, dünn auftragen- den Malweise in Öl mit dem Aquarellstil war schon Fry aufgefallen, und Badt legt großen Wert darauf, jene Wandlung aus dem Geist des Künstlers selber zu erklären. Den Beschreibungen der Cézanne'schen Malweise, die nur ein mit dem Handwerk Vertrauter so lebendig geben konnte, wird man mit dem reichsten Gewinn folgen, wie von den *Schattenbahnen* aus (Novotnys „Adern der Bildstruktur“) weitere Schattenblaus angelegt, tiefes Purpurrot, helleres Grün, Braun und Ockertöne – ohne jedes Modellierungshelldunkel aus der Schwarzweiß-Reihe – hinzugefügt werden, um erst daraus die Formen der Dinge hervorgehen zu lassen; wie die Farbe in der Reifezeit polyphon und in (wörtlich zu nehmen) enger *Chromatik*, nach einer Grundtonart, moduliert wird, wie auch die Strichlagen des Bleistiftes als Farbwerte eingesetzt sind.

Nun seins-symbolisch gedeutet zeige die Farbe mehr das bloße „Dasein“ der

Dinge als ihr individuelles So-Sein, während den Schattenbahnen der Sinn zufalle, als das Verbindende die „getrennten Objekte der Wirklichkeit miteinander in Einklang zu bringen“. Zum ersten Mal taucht hier die Idee des „Zusammenbestehens und Verbundenseins“ auf, um fortan nicht mehr aus den Augen gelassen zu werden. In der Tat, locker und integrationsschwach war im Impressionismus die Bildordnung geworden: für Badt, der mit Autorität sinnlich-sittlich zu deuten versteht, Zeugnis für geringere Teilhabe am „Ganzen des Seins“, wogegen ihm die Festigkeit der von Cézanne gebauten Welt im tiefsten Sinne aus der Wahrheit ist. So schreibt nur, wer die Gefahr des Zerstreuenden, die unsrer Welt droht, mit dem ganzen Menschen erlebt und die Kraft der Ordnung als Gnade erfahren hat. Die religiöse Haltung, von der hier mitgeteilt wird, mag im kirchlichen Raum weniger Platz haben als in der Nachbarschaft zum Denken Heideggers stehen, verbürgt ist sie durch das gelebte Leben selber. Daher auch ihr Abstand zu dem sakralisierenden Denken heutiger Konjunktur, das zwischen Verstandeskonstruktion und Sentiment nie recht die Einheit findet. – Sodann wird die Bedeutung der Farbe Blau aufs gründlichste untersucht, wobei ein Exkurs in die Geschichte ein dichtes Vergleichsfeld schafft. Ausgehend von der geringen Bedeutung des Blau in der Antike über das mittelalterliche Blau als Ausdruck der „vom Himmel wirkenden Weisheit“ und sein „Sichtbarmachen der ewigen Ordnung der Welt“ bei Tizian bis zum bloßen Atmosphärenblau der Impressionisten wird ein großer Bogen geschlagen, um erweisen zu können, daß bei Cézanne das Blau als „Ausdrucksfarbe in der vollen Schwere seiner Bedeutungsmöglichkeiten“ wiedergekehrt sei. Aber ein Blau ist es, das die Dinge in die Ferne rückt – ein Exkurs über die „Ferne“, ebenso gehaltvoll wie der vorige und ebenfalls nicht andeutungsweise hier wiederzugeben, schafft den Horizont der Vergleichbarkeit –, sie unberührbar macht und zugleich in besonderer, überrealer Weise zusammenbindet, ein Abglanz des „Seins im Ganzen“, von dem Badt immer wieder in glaubhafter Weise zu sagen versteht.

Das Kapitel „Die Kartenspieler“ deutet den für Cézannes inneren Lebensgang aufschlußreichen Sinn dieser wichtigen Bilderreihe, deren schon von Fry beschriebene feierliche Monumentalität nach besonderer Begründung zu verlangen scheint. Nur noch einmal kommt das Motiv des am-Tisch-Sitzens vor, in der „Ugolinozeichnung“ der Jugendjahre, und da dem Aufgreifen des schauerlichen Dante-Themas der innere Sinn der Empörung gegen den Vater, der das Malen verboten hatte, innewohnt, was Badt durch Bild- und Textanalyse nachweist, wird erwägbar, auch der späteren Bilderreihe einen besonderen Sinn zuzutrauen. Habe sich einstmals der junge Cézanne mit einer Monstrosität vor dem Freund Zola brüsten wollen, so sei es nun um den Nachweis inzwischen erreichten Künstlertums gegangen. Auch das Bild „Mardi Gras“ mit Harlekin, dem Pierrot von hinten die Pritsche zu nehmen sucht, wird auf Grund von Strukturzusammenhängen mit der Dante-Virgilgruppe (= Zola und Cézanne) der Ugolinozeichnung als eine Chiffre für das Verhältnis der beiden Freunde gedeutet: Zola, durch dessen Taktlosigkeit die Freundschaft beendet worden war, verberge sich unter der Gestalt des Pierrot, dem Maler erfolglos den

Pinsel zu bestreiten. Es mag sein, daß solche Interpretationen nicht jeden sogleich überzeugen werden, und im Unterschied zu Vogt vermögen wir auch noch nicht einzusehen, daß sich damit die Deutungsinstrumente der Jung'schen Psychologie auf neue Weise in die Wissenschaft eingeführt hätten, aber es dürfte niemand verkennen, wie ungemein sorgfältig Badt seinen Gedankengang aufgebaut hat. So wird zur Stützung der These eigens nachgewiesen, daß seit dem 19. Jahrhundert die Darstellung der „inneren Problematik des schaffenden Ich“ in der Kunst bezeichnendes Phänomen sei, womit eine hochwichtige Frage berührt sein dürfte. Jedenfalls sind diese feineren Intuitionen so gut mit Argumenten unterbaut, daß sie ernsthaft diskutiert werden können. (Von den mannigfachen Überinterpretationen, an die wir uns seit Einführung der modernen Ikonologie gewöhnen mußten, sind sie durchaus zu unterscheiden).

Das dritte Kapitel „Der Symbolismus Cézannes und das Menschliche in seiner Kunst“ geht von der Einsicht Novotnys aus, daß aus den Bildern des Malers alle menschlichen Strebungen – Appetite und Begehrlichkeit, wie Badt präzisiert – ausgeschlossen seien, um aber dann nach einer vorbildlich loyalen Auseinandersetzung mit dem recht geometrischen Gedankensystem des Vorgängers die Formeln von der „Außermenschlichkeit“ und „Unlebendigkeit“ und deren Übernahme und Verwendung durch H. Sedlmayr zurückzuweisen. Im Auslöschen der Triebe erkennt Badt die mystische Haltung der Malerei Cézannes, der damit bekunde, das ihm auferlegte schwere Schicksal der Einsamkeit angenommen zu haben. Die Religiosität, zu welcher der Mensch Cézanne nach langem Leidensweg gelangte, konnte sich dann auch als kirchliche Frömmigkeit äußern, ohne von dorthier begründet zu sein. Was hier über Einsamkeit und Religiosität geschrieben ist, hat das respektheischende Gewicht des Selbsterlebten, und mag in unserer Zeit besonders beachtet werden, da man sich bereits die geschmackvoll arrangierten Dornenkronen auf den Bildern Manessiers als religiöse Aussagen gefallen läßt. Badt ist auch alles andere als ein Neo-Nazarener, und es scheint nicht zufällig gewesen zu sein, daß er auf Cézannes berühmtes Wort von den ineinandergeschränkten Händen, das gern sentimental ausgebeutet zu werden pflegt, nicht zurückgekommen ist. Schließlich ist er kein Schwärmer, sondern weiß um Grenzen der Kunst Cézannes: „Cézannes Kunst ist schrecklich gebunden durch die geistige Not seiner Zeit und erscheint infolgedessen auch enger eingegrenzt als etwa das Werk Raffaels und Tizians, oder das von Rubens und Poussin...“

Das vierte Kapitel „Realisation“ beschäftigt sich in tiefgründiger Weise mit dem neuzeitlichen Problem des Scheiterns an der Verwirklichung, das Balzac durch seinen Frenhofer im „Unbekannten Meisterwerk“ ins Bewußtsein gehoben hatte. Lehrreiche Gedanken Delacroixs über die beiden Genie-Möglichkeiten des Vollendeten und des Reizvoll-Unvollendeten werden mitgeteilt, Zolas – in der Tat – begründeter Zweifel an der Fähigkeit der Impressionisten zur Realisation beachtet, Cézannes „sensation forte“, die tiefe, durch das Wahrnehmungsbild der Natur hindurch nach Form drängende Schau als Nährgrund seiner Realisation dagegen entwickelt. Ein Fülle von Einsichten und klärenden Unterscheidungen auch hier, dazu das beglückende Schöp-

fen aus primären Quellen, sei es den Kunstwerken selber, sei es den Aufzeichnungen bedeutender Künstler und interessanter Kritiker, an denen das französische 19. Jahrhundert so reich gewesen ist.

Im letzten Kapitel „Cézannes historische Stellung und Bedeutung“ eröffnet sich eine Gipfelschau auf die gesamte französische Malerei seit Poussin in meisterhafter Ausformung eines verzweigten Bezugssystems mit mannigfaltigem Wertrelief. Zuerst enge, dann immer weitere Kreise: Cézannes gleichgültiges Verhältnis zum *Realismus*, der seit Courbet modernen Strömung – wobei nur der breite Farbauftrag des älteren Malers Anregung gab –, seine Fremdheit gegen *Manets* blonde Kühle, sein Interesse an *Pissarros* Flächendisziplin und heller Palette, womit auch die *Corot*-Tradition berührt ist, seine Unabhängigkeit vom eigentlichen *Impressionismus* –, dem Badt nur mit der Bezeichnung des „Lyrischen, Naturbesingenden“ mehr Dichterkraft zugeben dürfte, als seinen sonst im Buch geäußerten Ansichten entspräche –, das alles grenzt gegen die unmittelbare Nachbarschaft ab. Mit Recht wird die Überlegenheit über den *Symbolismus* hervorgekehrt: gegenüber Haftmanns nivellierender Formel vom „bildnerischen Denken“, die für Cézanne, Seurat, van Gogh und Gauguin Platz hat, bedarf es der Erinnerung, daß Cézanne selber Gauguin als einen Maler von „Chinoiserien“ abtat. Die vorgeschlagene Annäherung an den literarischen Symbolismus (Mallarmé) könnte freilich bestritten werden, da Cézanne dem Luxus einer kostbaren Metaphorik doch fremd gegenübersteht. Wichtig wird sodann die Abgrenzung zur *Romantik*. Badt will nicht vom „romantischen“ Cézanne der Frühzeit gesprochen wissen, da diesem in der Tat der idealistische Hang zur „Höheren Welt“ ganz fehlt. Nach dieser Klärung läßt sich der tiefere Zusammenhang mit Delacroix über die Leidenschaftlichkeit, das „tempérament“, um so deutlicher machen, denn auch unter den klassischen Kompositionen Cézannes glühe es von Feuer – was die modernen Anwälte des geometrischen Rasters vergessen zu haben scheinen. Der unmittelbare Stilzusammenhang der beiden großen Maler sei weniger entscheidend als die gleiche Gipfelhöhe im Künstlerischen, während dann Poussin gegenüber doppelte Verwandtschaft nach *Art* und *Höhe* bestehe. Wie wichtig solche Unterscheidungen für das Wissen vom Kunstwerk sind, bedarf kaum der Betonung. Der Stilzusammenhang mit Poussin und die jeweiligen Aufnahmephasen in der Entwicklung Cézannes werden genau beschrieben; hervorheben möchten wir Badts Begriff von der „epischen Ausbreitung“ als Grundtendenz Poussins, die für den Jüngeren wichtig wurde. Aber „Cézannes historische Situation hatte zur Folge, daß er in dieser Hinsicht (sc. Fülle der Inhalte) hinter Poussin zurückblieb“. Das Wort „refaire Poussin sur nature“ zeige bereits die Verengung an. Auch die in Poussins Kompositionen waltende größere Freiheit wird erkannt. Erst der *Altersstil Cézannes*, den Badt wohl als erster vollauf würdigt und gliedernd beschreibt, brachte auf dessen Seite eine neue Freiheit herauf. Nach der Farbigkeit ordnet Badt die Spätwerke seit etwa 1895 in drei Gruppen, deren erste, durch das „Stilleben mit Zuckerdose und Ingwertopf“ (Venturi 738) vertreten, neue Stärke von Rot und Gelb aufweise. In der zweiten Gruppe (Vallier, Venturi 717) kommen dunkle Töne hinzu, „lebensvoll wie die tie-

fen Töne einer Orgel“, und in der dritten Gruppe mit den späten Fassungen der Badenden gewinnt B l a u seine gewaltige, die Lokalfarben vernichtende Macht. Badt versteht das Goethewort vom Altern als „stufenweises Zurücktreten aus der Erscheinung“ auf das Tiefste, indem er darum weiß, daß es vor dem zeitlichen Tode noch zu einem geheimnisvollen letzten Aufleuchten, zu einem freiesten Leben kommen kann. Auch hier wird in einer wichtigen Frage, an die Fleiß und Scharfsinn nicht hinanreichen, der rechte Weg gewiesen.

Wer das Buch gelesen hat, wird wissen, daß er keinen „Schlüsselbegriff“ in die Hand gespielt bekommen hat, mit dem er sich leichtin der Kunst Cézannes bemächtigen könnte. Es mag ihm aber aufgegangen sein, daß die Tiefe der Kunst Cézannes nichts anderes ist als das Abbild unbedingter Daseinserfüllung, wie sie in unverwirrten Zeiten als Religiosität benannt worden wäre und dann auch zum Schaffen von Kultbildern der Kirche geführt haben könnte. Dies nachzuvollziehen, fordert das Buch auf, zu dessen Bedeutung uns nur dies zu sagen erlaubt sei, daß es in hohem Grade bildend und erzieherisch ist. Zu lehren vermag es, wie sich der Kunsthistoriker, der Nachschaffende, auf seine Weise dem Vorbild der großen Schaffenden g e w a c h s e n zeigen kann.

Martin Gosebruch

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Amsterdam, Eindhoven

Jean Lurçat. Ausst. Stedelijk Museum, Amsterdam 15. 1. – 16. 2. 1959, Cat. 201; Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven 21. 2. – 30. 3. 1959. Einl. v. J. Cassou, Beitr. v. J. Lurçat. O. O. o. J. 8 Bl., 8 Bl. Abb.

Amsterdam, den Haag, Eindhoven

Isaac Israels. Ausst. Stedelijk Museum, Amsterdam 13. 12. 1958 – 20. 1. 1959, Cat. 196a; Gemeente Museum, den Haag 29. 1. – 14. 3. 1959; Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven 21. 3. – 30. 4. 1959.

Boston u. a.

American Paintings 1815 – 1865. One hundred and thirty-six paintings from the M. and M. Karolik Collection in the Museum of Fine Arts, Boston, together with fourteen paintings from the private collection of Maxim Karolik. Circulated by the Museum of Fine Arts, Boston 1957 – 1959. Vorw. v. P. Rathbone, Einf. v. J.

Thrall Soby, Beitr. v. M. Karolik. Boston 1956. 112 S. m. 95 Abb., 3 Farbtaf.

Berlin, München, Hamburg

Frühe Irische Kunst. Eine Ausstellung des Deutschen Kunstrats in Zusammenarbeit mit dem Irischen National-Museum. 1959: Berlin, Schloß Charlottenburg; München, Bayer. Nationalmuseum; Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe. Vorw. v. E. Thiele, Einf. v. J. Raftery. O. O. o. J. 38 Bl., 12 Bl. Abb.

Cambridge u. a.

Sculpture in the home. The Arts Council of Great Britain, Fourth Exhibition. London o. J. 4 Bl., 12 Abb. auf Taf.

Dortmund

Französische Plastik des 20. Jahrhunderts. Ausst. Museum am Ostwall Mai – Juni 1959. Geleitw. v. L. Reygers, Vorw. v. C. Goldscheider. Dortmund o. J. 1 Taf., 18 Bl., 19 S. Taf.

Edinburgh, London

Norwegian Art Treasures. 900 Years of Textiles, Sculpture and Silver. Ausst. Royal Scottish Museum, Edinburgh October – November 1958; Victoria and Albert Museum, London January – March 1959. Geleitw. v. H. Lange, Kat.-Bearbtg. v. A. Boe. Oslo o. J. 56 S., 56 Abb. auf Taf.

London u. a.

Barnett Freedman 1901 – 1958. Exhibition of Paintings, Drawings and Graphic Art, The Arts Council 1958. London o. J. 24 S. m. 4 Abb., 4 S. Taf.

London u. a.

John Minton 1917 – 1957. Exhibition of Paintings, Drawings and Illustrations, The Arts Council of Great Britain 1958. London o. J. 15 S. m. 4 S. Taf.

Los Angeles, San Francisco, Richmond

38th National Exhibition California Walter Color Society, Los Angeles County Museum 12. 11. – 9. 12. 1958; California Palace of the Legion of Honor, San Francisco 24. 1. – 28. 2. 1959; Richmond Art Center 4. – 25. 3. 1959. Vorw. v. W. Osmun. O. O. o. J. 10 Bl. m. 16 Abb.

Oldenburg, Wilhelmshaven, Hameln

Ars viva. Deutsche Malerei seit 1950. Ausst. Oldenburger Kunstverein im Oldenburger Schloß 19. 10. – 19. 11. 1958; Verein der Kunstfreunde e.V., Wilhelmshaven 7. – 27. 12. 1958; Kunstkreis Hameln 11. – 31. 1. 1959, veranstaltet vom Oldenburger Kunstverein. Kat.-Zusammenstellung R. Pfennig, Vorwort v. W. Grohmann. Oldenburg o. J. 20 Bl., 30 Abb. auf Taf.

Paris, Amsterdam

Le Roi Louis-Napoléon et la Hollande de son époque. Ausst. Institut Néerlan-

dais, Paris 31. 1. – 1. 3. 1959; Rijksmuseum, Amsterdam 14. 3. – 20. 5. 1959. Vorw. v. S. de Gorter, Einf. v. L. Brummel. O. O. o. J., 79 S., 34 S. Taf.

Paris, Hamburg, Wiesbaden

Constructive Malerei: Jochen Albrecht, Günter Fruhtrunk, Max H. Mahlmann, Gudrun Piper, Günter F. Ris, Hildegard Stromberger. Ausst. Galerie Denis René, Paris März – April 1958; Völkerkundemuseum, Hamburg November 1958; Galerie Renate Boukes, Wiesbaden Januar 1959. O. O. o. J. 10 Bl. m. 6 Abb.

Posen

Muzeum Narodowe w Poznaniu. Malarstwo Holenderskie XVII – XVIII w. Kat. Bearbeitg. v. A. Dobrzycka. Poznan 1958. 146 S., 117 S. Taf.

Rom

Modigliani. Ausst. Galleria Nazionale d'Arte Moderna Januar – Februar 1959. Beitr. v. P. Bucarelli, Katalog v. N. Ponente. Rom 1959. 64 S., 64 S. Taf.

Rom

Il Settecento a Roma. Mostra promossa dall'Associazione Amici dei Musei di Roma, realizzata sotto gli auspici del Ministero della Pubblica Istruzione e del Comune di Roma con la partecipazione dell'Ente Provinciale per il Turismo di Roma 19. 3. – 31. 5. 1959. Einf. v. U. Barberini, Beitr. v. E. Lavagnino u. A. Santangelo. Rom o. J. 566 S., 80 S. Taf.

Saarbrücken

Neuerwerbungen für die Moderne Galerie Ausst. Saarlandmuseum 12. 12. 1958 – 18. 1. 1959. Vorw. v. R. Bornschein. Saarbrücken o. J. 20 Bl. m. 21 Abb., 1 Farbt.

San Francisco

Twenty-second Annual Drawing and Print Exhibition of the San Francisco Art Association. Ausst. San Francisco Museum of Art War Memorial 4. – 28. 12. 1958. Vorw. v. G. D. Culler. O. O. o. J. 8 Bl. m. 8 Abb.

Santiago/Chile

LXIX Salon Oficial de Artes Plasticas. Ausst. 1958 Museo de Arte Contemporaneo. Hrsg. v. Instituto de Extensión Plásticas de la Universidad de Chile. O. O. o. J. 16 Bl., 4 S. Taf.

Stockholm

Äldre utländska malningar och skulpturer. Nationalmuseum Stockholm. Text v. C. Nordenfalk. Stockholm 1958. 74 S., 2 Bl., 302 S., 14 S. Taf.

Otte Sköld 1894 – 1958. Ausst. Moderna Museet 1959. Kat. Nr. 3. Vorw. v. C. Nordenfalk, Beitr. v. A. Rolfsen, G. Olson, G. Jacobsen, B. Hjorth, O. Hjortzberg, St. Claesson. Stockholm 1959. 80 S. m. 31 Abb.

Stuttgart

Kunstgeschichtliche Sammlungen. Führer durch das Württembergische Landesmuseum Stuttgart. Hrsg. v. d. Gesellschaft zur Förderung des Württ. Landesmuseums Stuttgart E. V. Vorw. v. W. Fleischhauer. Stuttgart 1959. 69 S., 16 S. Taf.

Alt-Ludwigsburger Porzellan. Ausst. Schloß Ludwigsburg 8. 5. – 31. 7. 1959. Hrsg. v. Württ. Landesmuseum in Gemeinschaft mit der Stadt Ludwigsburg. Vorw. v. W. Fleischhauer, Beitr. v. H. A. Klaiber u. M. Landenberger. Stuttgart o. J. 184 S., 32 S. Taf.

Schwäbische Plastik im Württembergischen Landesmuseum von Albert Wal-

zer. Hrsg. v. d. Städt. Sparkasse u. d. Städt. Girokasse Stuttgart. Vorw. v. W. Fleischhauer. Stuttgart o. J. 74 S. m. 2 Farbbildern, 102 S. Taf.

Stockholm

Otte Sköld 1894 – 1958. Nationalmusei Vandringsutställning Nr. 35. Kat. Nr. 252. Vorw. v. C. Nordenfalk, Beitr. v. A. Rolfsen, G. Olson, G. Jacobsen, B. Hjorth, O. Hjortzberg u. S. Claesson. Stockholm 1959. 34 S. m. 10 Abb.

Wien

Hieronymus Löschkohl 1753 – 1807. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien April – Oktober 1959. Vorw. v. F. Glück, Beitr. v. P. Pötschner. Wien o. J. 84 S., 25 Abb. auf Taf.

Zürich

Zeichnungen von Johann Heinrich Füssli 1741 – 1825. Unbekannte und neugedeutete Blätter aus Sammlungen in Großbritannien, Nordirland, Schweden und der Schweiz. Hrsg. bei Anlaß der vom Regierungsrat des Kantons Zürich veranstalteten Ausstellung von Füssli-Zeichnungen im Haus zum Rechberg 20. Dezember 1958 bis Ende März 1959. Einf. und Kat. v. G. Schiff, Vorw. v. M. Fischer. Schweiz. Institut f. Kunstwissenschaft, Zürich Kl. Schriften Nr. 2. Zürich 1959. XVI, 59 S. m. 62 Abb.

Zwickau u. a.

Eugen Hoffmann 1892 – 1955. Gedächtnis-Ausstellung Städt. Museum Zwickau, Städt. Kunstsammlungen Karl-Marx-Stadt, Staatl. Kunstsammlungen Weimar; Museum der Bildenden Künste Leipzig; Kombinat Otto Grotewohl Böhlen; Städt. Kunstsammlungen Görlitz; Museum der Stadt Rostock. Dresden o. J. 8 Bl. m. 9 Abb.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Rathaus. 11. 7.-18. 10. 1959: Werke von Alfred Rethel.

ALTENBURG Staatl. Lindenau-Museum. 12. 7.-9. 8. 1959: Ausstellung aus Anlaß des 70. Geburtstages von Frans Masereel. - Kupferstichkabinett. Zeichnungen und Gruckgraphik von Otto Dix.

BAMBERG Neue Residenz. Bis 16. 8. 1959: Das Bühnenbild im 19. Jahrhundert.

BAYREUTH Neues Schloß. 10. 7.-13. 9. 1959: Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth und ihre Welt.

BERLIN Museum Dahlem. Kupferstichkabinett. Bis Ende Juli 1959: Das erste Jahrhundert des Kupferstichs.

Galerie Meta Nierendorf. Bis 10. 9. 1959: Klassiker der jungen Kunst.

BERN Kunstmuseum. Bis Ende Juli 1959: Tuschmalereien der japanischen Zen-Buddhisten. Kunsthalle. Bis 19. 7. 1959: Werke von Oskar Schlemmer.

BREMEN Kunsthalle. Bis 19. 7. 1959: Sonntagsmaler Paps. - Bis 2. 8. 1959: Deutsche Kunst von Schadow bis Schwind (aus den Kunstsammlungen der Kunsthalle).

Paula-Becker-Modersohn-Haus. Bis 3. 8. 1959: Malerei und Graphik von H. H. Steffens.

DARMSTADT. Kunsthalle. Bis 9. 8. 1959: Zeichnungen von Max Slevogt. - Graphik und Plastik von Volkmar Haase.

DORTMUND Museum am Ostwall. Bis Ende August 1959: Sammlung Gröppel. - In den Kabinetten: Fernand Léger, "La Ville", 1959, Farblithographien. - Gemälde von Alberto Burri.

DRESDEN Stadtmuseum. Bis 2. 8. 1959: Zeichner des Volkes - Ludwig Richter zum 75. Todestag.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 2. 8. 1959: Moderne Graphik aus eigenen Beständen.

DUSSELDORF Galerie 22. Juli 1959: Handzeichnungen von Gerhard Hoehme.

Galerie Alex Vömel. Bis 31. 8. 1959: Arbeiten von Heinz Trökes.

ESSEN Museum Folkwang. 23. 7.-30. 8. 1959: Arbeiten von Ben Nicholson.

FRANKFURT Städelsches Kunstinstitut. Bis 19. 7. 1959: Werke von René Auberjonois.

FREIBERG/Sa. Stadt- und Bergbaumuseum. Juli 1959: Arbeiten von Rudolf Nehmer.

FREIBURG i. Br. Kunstverein. Bis 2. 8. 1959: Werke von Hap. Grieshaber.

FRIBOURG Musée d'Art et d'Histoire. Bis 9. 8. 1959: La jeune peinture Espagnole. - 26. 7.-13. 9. 1959: Marcello, Artiste Fribourgoise (1836-1879).

GÖRLITZ Städt. Kunstsammlungen. Bis 23. 8. 1959: Aquarelle von Gerhard Stengel.

GÖTTINGEN Städt. Museum. Bis 12. 7. 1959: Arbeiten von Kurt Wilde und Barbara Haeger.

GRENOBLE Musée de Peinture et de Sculpture. Bis 6. 9. 1959: Peintures d'aujourd'hui.

HAMBURG Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. Bis 31. 7. 1959: Arbeiten von Max Alderock.

HAMM Städt. Gustav-Lübcke-Museum. Bis 2. 8. 1959: Arbeiten von Karl Heinz Krause und Heinz Diekmann.

HEIDELBERG Kurpfälzisches Museum. Bis 15. 10. 1959: Ausklang des Barock. Kunst und Künstler des 18. Jahrhunderts in der Pfalz.

Kunstverein. Bis 30. 8. 1959: Plastik von Richard Scheibe. - Graphik von Lovis Corinth.

INNSBRUCK Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Bis September 1959: Der Tiroler Freiheitskampf 1809. Zeitgenössische Bilder und Dokumente.

KAISERSLAUTERN Pfälzische Landesgewerbeanstalt. Bis 26. 7. 1959: Aquarelle und Handzeichnungen von Alfred Kubin.

KARL-MARX-STADT (Chemnitz) Städt. Kunstsammlungen. 12. 7.-23. 8. 1959: "Drei junge Künstler stellen aus." Arbeiten von Gerhard und Friederun Bondzia und Jutta Damme.

KARLSRUHE Staatliche Kunsthalle. Bis 27. 9. 1959: Hans Baldung Grien.

Badischer Kunstverein. Bis 26. 7. 1959: Karlsruher Künstler 1959.

KASSEL Museum Fridericianum. Orangerie, Schloß Bellevue. 11. 7.-11. 10. 1959: II. documenta '59.

KIEL Kunsthalle. Bis 26. 7. 1959: Holländische Maler im 20. Jahrhundert.

KÖLN Kölnischer Kunstverein. 11. 7.-29. 8. 1959: Gemälde und Aquarelle von Xaver Fuhr. - Gemälde Jupp Winter.

Galerie Der Spiegel. Juli 1959: Bilder von Hann Trier.

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. Bis 2. 8. 1959: Lithographien und Aquatinta-Blätter von Ernst Wilhelm Nay.

Gewebesammlung. Bis Oktober 1959: Textilien aus Peru. Seide über die Jahrhunderte aus aller Welt.

Museum Haus Lange. Bis 2. 8. 1959: Werke von James Ensor.

LJUBLJANA Narodna Galerija. Bis 30. 9. 1959: Mittelalterliche Fresken aus Slowenien.

LUDWIGSHAFEN Kulturhaus. Bis 19. 7. 1959: Arbeiten von Otto Dill †.

MARBURG Universitäts-Museum. Bis 19. 7. 1959: Das alte Marburg in Bildern des 19. Jahrhunderts. - 26. 7. - 23. 8. 1959: Gedächtnis-Ausstellung zum 100. Geburtstag von Paul Baum.

MÜNCHEN Städtische Galerie. Bis 26. 7. 1959: Die Maler der Brücke. Sammlung Buchheim.

Stadtmuseum. Bis 16. 7. 1959: Münchner Plakatkunst 1880 bis 1930.

Neue Sammlung. Bis 30. 8. 1959: Glas, Gebrauchs- und Zierformen aus vier Jahrtausenden.

Galerie Günther Franke. Bis Ende Juli 1959: Bilder von Emilio Vedova.

Galerie Schöninger. Bis 31. 7. 1959: Meisterwerke der Münchner Schule und deutsche Malerei des vorigen Jahrhunderts. Moderne französische und deutsche Graphik.

Handwerkskammer. Bis 31. 7. 1959: Moderne Formen aus Japan.

NÜRNBERG Germanisches National-Museum. Bis 15. 7. 1959: Deutsche Zeichnungen der Goethezeit, Sammlung Winterstein München. - Bis 15. 9. 1959: Altdutsche Zeichnungen aus der Kunsthalle Karlsruhe.

OFFENBACH/M. Klingspor-Museum. Bis 10. 8. 1959: Neue deutsche Buch- und Schriftkunst. (Die Ausstellung wird ab Ende Septem-

ber 1959 als Wanderausstellung in den Vereinigten Staaten gezeigt werden).

ROSENHEIM Städt. Kunstsammlung. Bis 23. 8. 1959: Aquarelle und Zeichnungen Hans Müller-Schmückenbach.

TUBINGEN Kunstverein. Bis 16. 8. 1959: Zeichnungen von Ernst Barlach aus der Sammlung Hermann F. Reemtsma, Hamburg.

ULM Museum der Stadt. 26. 7. - 13. 9. 1959: Graphik des 20. Jahrhunderts aus Museumsbesitz.

VENEDIG Isola di San Giorgio Maggiore. Juli 1959: Disegni Veneti del Settecento nella Collezione Paul Wallraf.

WEIMAR Schloßmuseum. Juli-September 1959: Karikaturen von Thomas Theodor Heine aus dem „Simplicissimus“ 1900-1914.

Schloß Belvedere. Der erste Abschnitt des Rokoko-Museums wurde wiedereröffnet. Die Staatl. Kunstsammlungen zeigen dort Ostasiatica, deutsche und holländische Fayencen, Kleinkunst, Möbel und Textilien der Rokokozeit.

WÜRZBURG Otto-Richter-Halle. Bis 2. 8. 1959: Karl Caspar † u. Maria Caspar-Filser.

WUPPERTAL Kunst- und Museumsverein. Bis 2. 8. 1959: Arbeiten von Karl Rössing und Heinz Battke.

Galerie Parnass. Juli 1959: Ölbilder von K. F. Dahmen und Plastiken von Carel Visser.

ZUSCHRIFTEN AN DIE REDAKTION

Die Tagung des Deutschen Museumsbundes findet in diesem Jahre vom 12. - 14. Oktober in Berlin statt. Das Programm wird später bekanntgegeben.

Zwecks Bearbeitung der oetting. Fayencemanufakturen Oettingen und Schrattenhofen i. Ries werden Museen und Sammler um gefl. Nachweise entsprechender Stücke gebeten. Auslagen werden vergütet. Mitteilungen werden erbeten an: Dr. E. Grünwald, Oettingen/Bay., Schloß.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N.Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mütterich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Meiserstraße 10. Verlag Hans Carl, Nürnberg. - Erscheinungsweise: monatlich. - Bezugspreis: Vierteljährlich DM 5.25. Preis der Einzelnummer DM 2.-, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. - Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.